

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

Jan Hlubek

MFDF JIHLAVA:

SÍŤOVÁ STAVBA JAKO ZÁKLAD UTVÁŘENÍ FESTIVALOVÉ IDENTITY

JIHLAVA IDFF:

FESTIVAL IDENTITY AS BASED ON THE NETWORK CONSTRUCTION

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Rád bych poděkoval zejména vedoucí práce PhDr. Petře Hanákové, Ph.D. za její odbornou pomoc a výstižné připomínky. PhDr. Kateřině Svatoňové pak za podnětné konzultace. Dále Marku Hovorkovi a Andree Slovákové z vedení MFDF Jihlava za jejich užitečné rady a poskytnutý materiál k práci. V neposlední řadě děkuji i dalším spolupracovníkům MFDF Jihlava za dílčí postřehy a informace. A mým rodičům za jejich podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, 16. 4. 2010

Anotace

Tato práce se zabývá Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů Jihlava z hlediska teorie sítě aktérů. Pokouší se pochopit, jakými způsoby filmový festival utváří svou identitu jedinečné, v kulturním prostoru nezastupitelné události. Předpokladem tohoto textu je, že rozvoj MFDF Jihlava umožňuje právě stavba festivalu coby sítě aktérů, tedy heterogenního komplexu lidí, věcí a vztahů mezi nimi. Schopnost efektivních síťových proměn mu dovoluje zaujmout pevnou pozici na domácí festivalové mapě a úspěšně se zapojit i do mezinárodního festivalového okruhu. Festivalová síť aktérů sleduje základní cíl udržet a dále rozvíjet svou pozici nenahraditelné kulturní instituce. MFDF Jihlava usiluje podobně jako jiné festivalové sítě o vytváření určité kulturní hodnoty – svým zaměřením a progresivní dramaturgií a vytvářením jedinečného místa setkávání. A identita jihlavského festivalu vychází právě z mnohosti festivalové sítě.

Klíčová slova: festival, festivalový okruh, síť aktérů, kulturní hodnota.

Abstract

This thesis analyses the International Documentary Film Festival Jihlava from the point of view of the actor-network theory. Its focus is to understand various ways the festival (as unique and indispensable event in the cultural space) constructs its identity. It suggests that the evolution of the Jihlava IDFF is possible only due to its formation as an actor-network – heterogeneous complexity of people, things and their interactions. Network's capacity of effective transformations allows the festival to position itself on the domestic festival map and integrate successfully to the international film festival circuit. The festival actor-network aims mainly to sustain and amplify its position of an unreplaceable cultural institution. Analogous to another festival networks, Jihlava IDFF tries to produce certain cultural value – through the original agenda-setting, programming and the creation of a singular meeting point. And the identity of the Jihlava IDFF can be seen as the result of this network's complexity.

Key words: festival, festival circuit, actor-network, cultural value.

Obsah

Úvod	8
1. MFDF Jihlava jako bod v širším okruhu	13
1.1 Metafora festivalového okruhu	13
1.2 Pozice MFDF Jihlava v mezinárodním festivalovém okruhu	20
1.2.1 Časoprostorové začlenění a koordinace	22
1.2.2 Funkční propojení a kooperace	24
1.2.3 Příklad Doc Alliance	27
1.3 Postavení na domácí scéně	31
1.4 Festival a posilování vlastní pozice	33
1.5 Čtení okruhu jako sítě aktérů	36
1.6 Festival coby síť?	40
2. MFDF Jihlava jako síťový artefakt	43
2.1 Reálné aspekty sítě	45
2.1.1 Místní určení sítě	45
2.1.2 Časové určení sítě	56
2.1.3 „Váš domácí festival“ jako efektivní překlad	57
2.2 Kolektivní aspekty sítě	61
2.2.1 Organizační struktura MFDF Jihlava	63
2.2.2 Oddělení štábu	66
2.2.3 Organizace jako soustava závazných průchozích bodů	69
2.2.4 Databázový systém jako uzlový bod v prostoru toků	71
2.3 Diskurzivní aspekty sítě	75
2.3.1 Festivalový diskurz jako efekt černé skříňky	77
2.3.2 Kvaziobjekt festivalové sítě	83
3. MFDF Jihlava jako kulturní fakt	85
3.1 Festivalová událost a její přidaná hodnota	85
3.2 Dramaturgie jako výzva k dialogu	89

3.2.1 Dialogická zkušenost s filmem	92
3.3 Dramaturgie jako produkce paměti	97
3.3.1 Retrospektivy jako archivy	98
3.4 Dramaturgie jako východisko festivalového rituálu	104
3.4.1 Festivalové soutěže jako ritualizovaná paměť	105
3.4.2 Rituál Sekce pro filmové profesionály	114
Závěr	121
Literatura	124
Seznam textových příloh	131
Seznam obrazových příloh	151

I.

*Filmový festival je artefakt,
řez vrstvami záměrně vytvářených a spontánních kontextů,
pomůcka k označení společných vlastností.
Filmy jsou jeho příčinou, účelem i důvodem,
uvádějí do pohybu pohyb.*

II.

*Festival nalézá autorský dokumentární film.
Dílo jedinečné zkušenosti se světem,
spojující existenci a esenci, jež vznikají a zanikají v sobě.
Rukopis přepisuje zprávu, aby měnil rukopis.
Jen tak může být výpověď celistvá.*

III.

*Hranice filmových druhů a žánrů jsou prostupné.
Kinematografie je jeden film a film je celá kinematografie,
tisíce plošin se zrcadlí.
Filmu vnímanému jako dokumentární není lhostejné,
zda nějaká věc je nebo není.*

IV.

*Formální znamená řídit se určitou metodou, sociální je odvážné.
Je třeba oprostít sociální pohled od navyklosti.
Film přirozeně pokračuje očima jako pravda,
ale naše smysly nelze vnímat jako pravé.*

V.

*Projekce filmu je projektem, jehož nejistota je cenná.
Otázky, hlediska, odpovědi jsou osvojením filmu, ale neexistuje argumentace,
která by mohla být jeho popřením.
Náš pohled je příliš krátký,
nikdy neplatí, že něco je pravda, pravda je proč.*

VI.

Struktury uvnitř dalších, násobení způsobuje nárazy těles.

Rozumějme tomu jako pohybu uvnitř prostoru, který objevuje novou prostupnost informací.

Organismus živý dnes má délku a šířku střední Evropy, veřejnými filmy se děje její smysl.

VII.

Nelze trvat na pojmenováních,

která by vyčerpala vše, co má být pojmenováno. Myslet filmem není příčinou a podstatou,

je rozměrem jako formou.

Film a festival jsou dva projevy téhož, divákovo rozumění je jeho stavem.

VIII.

Nelze podlehnout soukromé a státní moci.

Její vkus není užitečný, nechává se příliš vést náklonností k sobě.

Také představa svobody bude vždy chybná,

neboť jediným naplněním svobody může být pochybnost.

Festival je její silou.

IX.

Toto není manifest Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava.

- (ne)manifest MFDF Jihlava -

Úvod

Snažit se psát o filmovém festivalu vždy naráží na Boniniho paradox v modelování složitých systémů, jak jej vyjadřuje jeden citát Paula Valéryho: „Jednoduché je vždycky mylné. A co není jednoduché, je nepoužitelné.“¹ Následující text je proto nevyhnutelnou asambláží lidí, věcí a diskurzů, v níž nelze najít jasnou linii kauzality a jednoznačných definic. Filmový festival totiž nabízí nepřeborné množství interakcí, společných historií, zápasů či konsensů. A snažit se pochopit *identitu* této mnohosti je právě tím složitější, že má tolik podob a oblastí, v nichž se projevuje.

K tématu této práce mne dovedla několikaletá pracovní zkušenost s provozem Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava. Zajímalo mne, jakými způsoby se složitý festivalový mechanismus stává kulturní událostí. A jakými prostředky taková událost formuje sama sebe. Abych se vyhnul potenciálně nekonečné klasifikaci festivalové sítě, nebudu se snažit odpovídat na otázku, *jaká je festivalová identita MFDF Jihlava, nýbrž co ji pomáhá vytvářet?*

S tím se pojí řada dílčích problémů. Pro pochopení prostředků, které utvářejí identitu jihlavského festivalu, je nejprve nutné si uvědomit, že jedinečnost konkrétní festivalové akce nevzniká ve vakuu. Do jakých vztahů vstupuje MFDF Jihlava na mezinárodní a domácí kulturní scéně? A jak obchodní, marketingové nebo společenské vazby ovlivňují jeho vnitřní stavbu a fungování? Další otázkou je vlastní strukturace festivalu, která nevyhnutelně odpovídá jeho snaze zaujmout specifické postavení mezi ostatními akcemi. A konečně je důležité se ptát, jakými prostředky festival vlastní existenci obhazuje? Jak je nejen schopen udržet získanou pozici, ale i dále posilovat svoji viditelnost ve filmové kultuře a případný vliv na ni?

Následující text tedy čte MFDF Jihlava jako komplexní artefakt, který sleduje především dvojí cíl: Posiluje kulturní hodnotu promítaných filmů a současně s tím upevňuje i svou vlastní pozici nezastupitelné kulturní instituce (nezastupitelné ve smyslu: věnující se tomu, čemu se nikdo jiný nevěnuje). A předpokládá, že festivalová identita je odrazem tohoto dvojího směřování.

¹ Paul Valéry, *Oeuvres II*. Paris: Pléiade, 1960, s. 864.

Současný festivalový fenomén popisují filmová studia metaforou *okruhu mezinárodních filmových festivalů*. Ten je projevem vzájemného soupeření a současně cílené spolupráce jednotlivých festivalových akcí. Pozice v okruhu vede festivaly k neustálému rozvoji a zároveň udržování toho, co se jim již v minulosti osvědčilo. Jejich výchozí snahou je nabýt určitou míru globální podobnosti s dalšími akcemi a zároveň lokální odlišnosti, jež by jim dovolila zaujmout na festivalové mapě výjimečné postavení. Filmový festival charakterizuje vysoká míra sebereferece, dále vůle k ustavení sebe sama důležitým prvkem kulturního prostoru a snaha tuto pozici dále posilovat.

Fungování festivalového okruhu i jednotlivých festivalových událostí analyzuje nová filmová historie v pojmech teorie sítí. Zvolil jsem metodologický rámec tzv. *actor-network teorie*, která umožní pochopit MFDF Jihlava jako uzlové místo určitých síťových pohybů (kolektivních, informačních, diskurzivních).

Actor-network teorie (zkráceně ANT; původní anglické označení „actor-network theory“ je někdy rovněž překládáno jako „teorie sítí aktérů“) se původně věnovala sumarizující analýze vědy, přesněji rozboru heterogenních síťových spojů v rámci vědeckého výzkumu.² Vedle nevyhnutelného začlenění do sociologie má od počátku blízko i ke kybernetice, systémovým teoriím samosprávy a výzkumu umělé inteligence. Principy nacházené v exaktních vědách se jí ovšem daří aplikovat i na koncepty poznání jako takového, protože vychází z obecné poststrukturalistické představy heterogenní (z různorodých aktérů složené) sítě, kterou charakterizuje odklon od pevně daných rámců hierarchizovaných struktur k vnitřní rozvětvenosti, mnohohrstevnatosti a hybriditě vztahů. ANT přiznává v síti stejnou důležitost lokálnímu i globálnímu, sociálnímu a přírodnímu, lidskému i umělému. Základem pohybu síťových aktérů jsou proměny a translace. Sítě aktérů nejsou ani čistě reálnou konstrukcí ani pouhou kolektivní interakcí ani výsledným efektem nějakého diskurzu, a přitom jsou tím vším zároveň.³ Neexistuje v nich rozdíl mezi makro- a mikroúrovňi struktury. Výchozí

² Srov. John Law, *ANT: complexity, naming and topology*. In: John Law – John Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, s. 1 – 14.

³ Srov. Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní. Esej o symetrickej antropológii*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 18.

nesourodost síťových prvků a vztahů mezi nimi ovšem postupně vede k efektivitě celého uspořádání. V ideálních podmínkách se síť vnějšímu pozorovateli jeví jako homogenní činitele.

V textu budou využity některé klíčové pojmy ANT: *Překlad* jako základní pohyb sítě směřující k jejímu zefektivnění; *skript* (nebo *scénář*) vyjadřující strategie, jimiž se síťová translace řídí; *artefakt* (či *hybrid*) jako výsledný produkt interakcí síťových aktérů; *závazný průchozí bod* jako takový aktér, jemuž síť propůjčuje zásadní roli v koordinaci svého provozu; a konečně *efekt černé skříňky* coby projev postupného zjednodušování, neboli *zpřesňování* sítě v ideálně fungující soustavu vstupů a výstupů, které jsou pro jejího uživatele jasně rozpoznatelné a tedy vstřícnější.

V dílčích argumentech nicméně terminologický aparát ANT doplňují další pojmy. Festivalová síť totiž především nabízí určité formy setkání s vybranými filmy. Je tedy nezbytné se vedle síťové stavby festivalu zabývat i jeho dramaturgií a agendou (zaměření festivalu je nejen cinefilní, ale i obchodní a marketingovou záležitostí). Práce otevírá otázku recipročního vztahu mezi festivalovou *událostí* a filmy. Nahlíží dramaturgii jako tvorbu specifického *místa paměti*. A festivalové soutěžní sekce, resp. činnost jihlavského programu pro filmové profesionály chápe jako zvláštní typ *přechodového rituálu*.

První kapitola sleduje MFDF Jihlava v rámci okruhu dokumentárních festivalů. Její první podkapitola přibližuje strategie, jimiž se MFDF Jihlava zapojuje do festivalového okruhu a zaujímá v něm vlastní jedinečnou pozici. Snaží se pojmenovat procesy, jimiž se jihlavský festival včleňuje do mezinárodních festivalových struktur, a alespoň v krátkosti vymezuje i jeho pozici na domácí festivalové scéně. Druhá podkapitola popisuje festivalový okruh optikou ANT jako soustavu uzlových bodů, jejichž přirozená rivalita i soudržnost v síti dodává festivalovému okruhu jeho vnitřní stabilitu. A třetí podkapitola se pak ptá, zda je možné podle fraktálové logiky analyzovat i konkrétní festivalovou událost v okruhu coby dílčí, podobně heterogenní síť aktérů.

Druhá kapitola se podrobně zabývá síťovou stavbou MFDF Jihlava – i za cenu nevyhnutelné redukce řady jejích širších obchodních, společenských,

marketingových nebo kulturních spojů. Mnohost síťové struktury neumožňuje vyčerpávající popis všech prvků a mechanismů MFDF Jihlava a jednotlivé dílčí analýzy se tak vždy dotýkají jen některých výraznějších příkladů z festivalové praxe. První podkapitola vymezuje časoprostorové reálie MFDF Jihlava a vrůstání festivalu do prostoru města vysvětluje principem síťové *translace*. Druhá podkapitola charakterizuje společenskou stránku MFDF Jihlava. Pohyb a umísťování festivalových kolektivů přitom chápe jako vznikání *závazných průchozích bodů* sítě. Třetí podkapitola stanovuje základní typy diskurzivních praxí festivalové události. A blíže rozebírá tištěnou produkci MFDF Jihlava – jako jeden z výstupů černé skříňky, jejíž podobu (svým neustálým síťovým zpřesňováním) festival nabývá ve vztahu k návštěvníkům, resp. svému okolí.

Třetí kapitola se zaměřuje na způsoby, jimiž se festival stává místem setkání a filmové podívané. I podrobný stylový rozbor uváděných filmů by nejspíš přinesl pozoruhodné závěry – např. o historickém vývoji a současném stavu autorského dokumentu. Neřekl by ale mnoho o povaze události, která na konkrétních filmových textech staví. Zejména pokud je festival vnímán jako soubor různorodých prvků, mezi nimiž jsou konkrétní filmy jen jedny z mnoha. Dramaturgický výběr tvoří nicméně základ festivalové sítě a je nutné jej analyticky uchopit. Tato kapitola chápe dramaturgii především jako základní oporu specificky *ritualizované události*, jejímž cílem je právě vliv v domácí, případně mezinárodní filmové kultuře. První podkapitola komentuje dramaturgickou výzvu divákům k dialogu a klade si otázku, čím mohou jihlavská setkání s filmem být právě z diváckého hlediska jedinečná. Druhá podkapitola navrhuje vnímat dramaturgii jihlavských retrospektiv jako tvorbu určitého *místa paměti*, záznamu o historii dokumentu i o festivalu samotném v kulturním povědomí. Třetí podkapitola charakterizuje festivalové soutěže jako ritální součásti takového místa paměti a jako další ritualizovaný proces nahlíží i jihlavskou Sekci pro filmové profesionály.

Tato práce se nesnaží od MFDF Jihlava zaujímat kritický odstup. Vnímá jej jako mechanismus, na němž ji zajímá především to, jak je realizován. Neklade si otázku, zda festivalová síť funguje dobře či špatně, ani co by se na ní dalo případně zlepšovat. A rovněž do značné míry abstrahuje, neboť nezahrnuje

všechny dimenze festivalového fraktálu. Vytváří spíše intuitivní řez rozptýleným tělem MFDF Jihlava.

Některým prvkům festivalové sítě se text nevěnuje, přestože je zjevné, že by si samostatný komentář zasloužily. Např. analýzu marketingových a PR strategií festivalu jeho vedení neumožnilo v kompletní podobě zveřejnit. A přitom by její zevrubný komentář přinesl bezesporu důležité poznatky o chování festivalu jako síťové *černé skříňky*. Bylo by zajímavé pozorovat, podle jakých *skriptů* se festivalová komunikační strategie formuje a jak její *výstupy* používají tištěná či audiovizuální média. Stejně tak jsem nedostal povolení zveřejnit informace o rozpočtu MFDF Jihlava a zůstává proto pod čarou celá problematika festivalového financování, jakkoli je pro organizaci každé podobné akce naprosto klíčovým faktorem. Právě momentální finanční situace festivalu v tom kterém roce totiž odůvodňuje celou řadu síťových *translačních* pohybů, jako např. zdražování/ zlevňování vstupného, nárůst počtu filmů, přibírání sálů, rozvoj reklamní kampaně, růst platů zaměstnanců atd.

Kde to bylo možné, vycházím z písemných materiálů, ať už jsou jimi tištěné výstupy festivalu (katalogy, programové brožury, propagační složky, tiskové zprávy, oficiální internetové stránky ad.) nebo novinové a časopisecké texty o něm. V mnoha bodech ovšem stavím spíše na svých vlastních pozorováních a znalosti festivalového prostředí MFDF Jihlava. Stejně tak na základě osobních zkušeností volím i konkrétní příklady, kterými se snažím obecné vlastnosti festivalové sítě vysvětlit. Mnoho momentů ve fungování festivalu mi nicméně pomohly pochopit až osobní konzultace s představiteli MFDF Jihlava, bez jejichž vstřícnosti by nebylo možné práci dokončit.

1. MFDF Jihlava jako bod v širším okruhu

Není v možnostech této práce popsat v úplnosti vztahy MFDF Jihlava na mezinárodní i domácí festivalové scéně a z nich se odvozující obchodní, kulturní či marketingové spoje. Přesto je nezbytné alespoň v hrubých rysech tento permanentní proces začleňování a budování pozice naznačit, neboť je z hlediska vnitřních pohybů MFDF Jihlava neopominutelný a má přímý vliv na utváření jeho *identity*.

1.1 Metafora festivalového okruhu

MFDF Jihlava se svým časovým a místním určením zapojuje do širšího řetězce filmových festivalů, který má rovněž svou dynamiku, hierarchizaci a historický vývoj. A ambicí každého jednotlivého festivalu, jenž chce mít v názvu adjektivum „mezinárodní“, je nejen zaujmout pevnou pozici v tomto korpusu festivalových událostí (v geografickém i časovém ohledu), ale získat v něm také určitou aktivní roli a nabýt na důležitosti, až nezastupitelnosti (ve smyslu nepostradatelnosti pro tu oblast filmové kultury, jíž se konkrétní festival věnuje). Tyto tendence vnáší do festivalového řetězce nevyhnutelnou nerovnost.⁴

Podle Juliana Stringera je *okruh mezinárodních filmových festivalů* (nebo *festivalový okruh*) vhodnou metaforou pro popis tohoto řetězce, který je charakterizován určitým napětím mezi svými jednotlivými články. Podle Stringera lze festivalovému okruhu rozumět trojím způsobem: „Za prvé – naše běžné chápání tohoto termínu, poskládané z novinářských a obchodních zdrojů, jednoduše hovoří o pevně provázané síti vzájemně souvisejících a vzájemně na sobě závislých událostí. Za druhé – z pohledu kritičtějších či politicky zaměřených komentátorů [...] to může znamenat uzavřený systém, s kterým není možné držet krok. Jednoduše řečeno, některé festivaly v tomto okruhu jsou opominutelnější než jiné, rozhodnout se pro návštěvu jedněch se vyplatí, zatímco do jiných nemá cenu investovat čas ani peníze [...].“

⁴ Srov. např. Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů*. „Illuminace“ 2003, roč. 15, č. 3, s. 45: „Jet do Berlína obvykle znamená nejednotlivě do Rotterdamu či Göteborgu. Navštívit Thessaloniki předpokládá vynechat Pusan. V okruhu je hrstka mega-událostí, které stojí v čele.“

Festivalový okruh je však možné číst i třetím způsobem, totiž jako metaforu geograficky nerovnoměrného rozvoje, jenž je pro svět mezinárodní filmové kultury příznačný.⁵ Festivalový okruh znamená „existenci sociálně produkovaného prostoru o sobě, jisté jedinečné kulturní arény, která slouží jako kontaktní pásmo, kde se razí cesta nerovnoměrně diferencovaným mocenským vztahům [...] řada různých, někdy soupeřících, někdy spolupracujících veřejných sfér.“⁶

Tyto mocenské vztahy mají samozřejmě kořeny v historickém vývoji festivalového hnutí. Podle Marijke de Valck jej lze rozdělit do tří fází. První začíná založením benátského festivalu v roce 1932 a končí rokem 1968, kdy sociální bouře zasáhly i festivaly v Cannes či v Benátkách, resp. počátkem sedmdesátých let, kdy změněné společenské klima vedlo „k reorganizaci původních festivalových formátů (ustavujících filmový festival jako přehlídku národních kinematografií).“ Druhou fázi charakterizují „nezávisle organizované festivaly, působící současně jako ochránci filmového umění i jako pomocná ruka filmového průmyslu.“ Dominuje jí příklon k levicovým idejím a k určitému typu filmů, jenž se opírá o pojmy jako *art cinema* či *auteur*. A třetí fáze, začínající osmdesátými léty, pak znamená další rozkvět filmových přehlídek a vybudování mezinárodního okruhu filmových festivalů do dnešní podoby, kdy je festivalový fenomén „široce profesionalizován a institucionalizován“ (a dále se ovšem vyvíjí).⁷

Základy současného okruhu filmových festivalů byly tedy položeny nejspíš s poválečnými začátky, resp. restabilizací těch přehlídek, které jsou i dnes prakticky nejdůležitější (Berlín, resp. Cannes či Benátky). Jejich ustálení vycházelo z národních zájmů pořádajících zemí – zpočátku „byly filmové festivaly výkladními skříněmi národních kinematografií.“⁸ Právý boom na

⁵ Julian Stringer, *Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů*. „Iluminace“ 2003, roč. 15, č. 3, s. 56.

⁶ Tamtéž, s. 57.

⁷ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, s. 19 – 20.

⁸ Marije de Valck ke své metafoře prvních filmových festivalů jako „národních výkladních skříní“ dodává: „Ospravedlnění pro tento popis nacházíme v raných strukturách uspořádání těchto festivalů. V prvních desetiletích prováděly výběr filmů, které se měly poslat na festival, různé národní vlády. [...] Přirozeným důsledkem dominantní role národních komisí v procesu výběru festivalových filmů byl zvěšující se důraz na

festivalové mapě nastal s osmdesátými lety a „odehrál se již v globálním měřítku. V Evropě, severní Americe, jižní Americe, Asii, Austrálii a dokonce i v Africe stíhala jedna iniciativa druhou. Vzhledem k měřítku tohoto vývoje hrály tyto filmové festivaly důležitou roli při prosazování ‚jiných‘ forem filmu. Festivalovým okruhem obíhala velká řada filmů a nalézala publikum mimo komerční kina.“⁹ Podle de Valck se v současné době „ve světě každý den pořádá nějaký filmový festival. Přední filmové festivaly, regionální filmové festivaly, lokální filmové festivaly, festivaly *dokumentu* [kurzíva J.H.], animace, vzdělávacího filmu, science-fiction, medicíny, architektury a čím dál více retrospektiv, filmové týdny a zvláštní uvedení. Povaha filmových festivalů se s globálním rozšířením tohoto jevu v osmdesátých a devadesátých letech drasticky proměnila.“¹⁰ Takto rozrůzněný festivalový okruh navrhuje např. Kenneth Turan klasifikovat podle tří základních matic: festivaly s primárně *obchodní agendou* (např. Cannes, Sundance), s *geopolitickou agendou* (např. Sarajevo v bývalé Jugoslávii, celoafrický FESPACO v Ouagadougou) a *kulturní agendou* (např. Telluride).¹¹ V důsledku nutné diverzifikace začíná ovšem v repertoáru většiny, převážně menších festivalů, dominovat právě kulturní zaměření. Po celém světě se rozmáhají úzce vymezené „tematické festivaly“ a i festivalové *majors* jako Cannes či Berlín začínají přikládat větší význam svým paralelním sekcím – *Quinzaine des réalisateurs*, resp. *Forum des Jungen Films*. Festivalové společenství vstupuje

jejich národnost a na soutěž mezi národními kinematografiemi. Národy byly v sestavování programů filmových festivalů velmi angažovány. Úzkostlivý pohled spočíval nejen na předváděných filmech jejich vlastní země, ale také na titulech ostatních národů. Festivaly se tak staly místy diplomatických ohledů i sporů. [F]estivaly v Cannes a Berlíně byly založeny s jasnými ideologickými programy a se zřetelem k národním zájmům. Cannes založili Francouzi, Američané a Britové jako reakci na fašistickou nadvládu na filmovém festivalu v Benátkách, aby otevřeli pro své filmy mezinárodní filmový festival, kde by mohli soutěžit v rovných podmínkách. Berlín byl založen jako stroj na propagaci západní (americké) ideologie v západní enklávě uvnitř komunistického teritoria. I další festivaly vznikly se zřetelem k národním zájmům.“ Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy*, s. 38 – 39.

⁹ Tamtéž, s. 44.

¹⁰ Tamtéž, s. 45. Ostatně výmluvným materiálem dokládajícím míru tohoto festivalového rozvoje i jeho vysokou diverzifikovanost je např. internetová databáze www.filmfestivals.com.

¹¹ Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.

do období, které de Valck poněkud nadneseně označuje jako „věk dramaturgů.“¹²

I MFDF Jihlava je velice blízko modelu „mladého“ festivalu, pro nějž je příznačná „pozornost věnovaná artovému filmu, avantgardním zájmům a autorům,“ který de Valck popisuje na příkladu Mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu (IFFR, založen Huubem Balsem roku 1972).¹³ Pro jihlavský festival je také charakteristické, že vzešel takřikajíc z osobní cinefilní iniciativy zakladatelů, jako akce, která „nestaví na plánech národních či geopolitických zájmů jako Berlín, Cannes a Benátky, ale na víře, že by filmové festivaly samy měly převzít dramaturgickou iniciativu a sloužit ku prospěchu kvalitní kinematografie.“¹⁴ Jeho pořadatelé zkrátka „chtěli vidět filmy, které v kinech nebývaly.“¹⁵ První ročník v roce 1997, tehdy ještě jako „Festival českého dokumentu“, uspořádali bez oficiálního institucionálního zaštitění v jihlavském kině Dukla studenti tamního gymnázia Marek Hovorka, Jan Šprincl, Filip Dobrovolný, Jiří Havelka a Matěj Kolář „jakoby zespoda a v reakci na přirozené potřeby.“¹⁶

„Mladé“ festivaly do značné míry nahrazují „konvenční festivalový formát s mezinárodními porotami a oceněními praxí panelových diskusí, rozsáhlých publikací a účasti publika.“¹⁷ Prvky interaktivity pokládá za své základní

¹² Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 167. I Thomas Elsaesser k proměně Cannes po roce 1968 podotýká: „Napříště je to festivalový ředitel, kdo má konečnou zodpovědnost za oficiální výběr, nikoli národní rady. [...] zlatým standardem evropských festivalů se po vzoru Cannes stává režisér auteur.“ *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (kapitola „Film Festival Networks“), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 90 – 91.

¹³ Tamtéž, s. 165.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Veronika Dopitová, *Místo setkání. Festival dokumentárních filmů v Jihlavě proběhl letos potřinácté*. „Kulturní noviny“ 2009, nulté číslo, 12. 11. 2009, s. 28.

¹⁶ Podle Marka Hovorky byl bezprostředním motivem k tomu, aby uspořádali se spolužáky filmové setkání jeho vlastní záměr jít studovat dokumentární film na FAMU a snaha připravit se na přijímací zkoušky mj. tím, že se seznámí s klíčovými díly české dokumentaristiky. „Dlouhou dobu jsem chtěl být novinářem, nicméně následně jsem si řekl, že novinářské texty příliš rychle stárnou a práce do nich investovaná je na to příliš velká. A dokument se pro mě tak stal krokem dál, novou platformou pro analýzu společnosti, ale ne jen jako osobní výpověď, ale pro jeho větší odstup a časový přesah. A tak jsem se nakonec rozhodl, že nechci studovat novinařinu, ale právě dokumentární film.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha.

¹⁷ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 167.

pilíře i MFDF Jihlava, přestože se standardu soutěžních sekcí nevzdává: „Festival přirozeně vytváří prostor pro vzdělávání, čímž oslovuje nejširší skupiny diváků. K jeho tvůrčí i pracovní – a stále hravé – atmosféře přispívají besedy s tvůrci ihned po filmech, výjimečný festivalový katalog, semináře či autorská čtení.“¹⁸

Současně kooperující a soupeřící festivaly tvoří jasně definovatelnou strukturu: „Mapa‘ filmových festivalů, kterou je možné v každém daném čase načrtnout, zobrazující proliferaci a distribuci takovýchto událostí po celém světě, nemapuje pouze jejich existenci v celkovém prostorovém měřítku, ale dává také uspořádání tohoto řetězce časový rozměr.“¹⁹ Dnes je festivalový okruh jasně založený na „globální podobnosti a lokální odlišnosti.“²⁰ A malé i velké festivaly v něm mají své úlohy, některé festivalové události jsou nevyhnutelně důležitější než jiné. „Existuje zřetelná potřeba dominantního středu (velké festivaly) a vedlejších, jemu podřízených periferií (malé festivaly),“ upozorňuje Julian Stringer a dodává, že „[m]alé festivaly pracují se specializovanými obecnstvy a vytvářejí nové příležitosti, zatímco velké festivaly, specificky celosvětové festivalové přehlídky, přitahují osvědčené a ověřené talenty a oslovují mnohem širší trh. Tento systém dvou vrstev znamená na jedné straně posilování moci hrstky mega-událostí neboli globálních festivalů v globálních městech, a na druhé straně překotnou

¹⁸ *Propagační složky MFDF Jihlava 2009*, s. 4. Uvedený citát v zásadě přesně popisuje dialogický základ festivalu (přestože je veden v silně sebepropagačním tónu). A to i v historickém ohledu. Neboť filmovými projekcemi v roce 1997 navázali organizátoři na vlastní sérii moderovaných besed z jara předcházejícího roku. „Kultura v Jihlavě nás neoslovovala a rozhodli jsme se si jí nějakým způsobem zpestřit. Na první besedu jsme pozvali Jáchyma Topola. A dále pak Zdeňka Svěráka, Milana Knížáka, Vladimíra Mlynáře a další,“ říká Marek Hovorka. Jednou z pozvaných osobností byla i režisérka Olga Sommerová, na jejíž besedu podle Hovorky přišlo snad nejméně diváků ze všech setkání, ale „zároveň byla tato beseda taková nejkonzentrovanější, a to i díky tomu, že se v jejím průběhu promítaly filmy a lidé nereagovali jenom na to, že si třeba před půl rokem přečetli knihu a teď přemýšlí, na co se zeptat. Fakt, že bezprostředně viděli ty filmy a mohli na ně reagovat, vyvolal velmi živou diskusi.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha. „Na letošní květen jsme pozvali Olgu Sommerovou a při její besedě jsme chtěli ověřit zájem veřejnosti o dokumentární film. V průběhu jsme pustili dva její dokumenty, Máňu a Gen o Olze Havlové a oba se setkaly s velkým ohlasem přítomných návštěvníků,“ řekl tehdy Hovorka i v rozhovoru pro *Noviny jihlavské radnice*. –vk-, *Chybějící nabídku jsme zorganizovali sami*. „Noviny jihlavské radnice“ 1997, roč. 4, č. 19, s. 4.

¹⁹ Julian Stringer, c. d., s. 56.

²⁰ Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy*, s. 47.

aktivitu ve sféře nepřeborných specializovaných akcí nebo menších událostí, které vycházejí vstříc specifickému vkusu a specifickému okruhu diváků.”²¹ MFDF Jihlava, jako jedna z menších událostí v okruhu, odpovídá svou nabídkou na současný „hlad po dokumentu.“²² Přestože jde stále o minoritní oblast kinematografie, získává si dokumentární film pozornost určité, velmi pevné části publika, čímž je pro distributory a producenty zajímavý i z finančního hlediska. S úspěchy filmů jako *Fahrenheit 9/11* to platí celosvětově, ovšem i pro český dokumentární film je významný dlouhodobý nárůst jeho obliby. Z údajů Institutu dokumentárního filmu vyplývá, že v roce 2009 se v české produkci počítalo se vznikem „devětadevadesáti dokumentárních filmů do jednoho roku. V kinech jich je uveden sice jen zlomek, ale v Čechách toto číslo roste – v roce 2005 šly do českých kin dokumenty tři, v roce 2008 dvanáct a letos [tedy rok 2009, poznámka J.H.] je to teprve v září už jedenáct dokumentů.“²³ Stoupající počty návštěvníků i přihlášených filmů na MFDF Jihlava s tímto trendem nepochybně souvisejí a

²¹ Julian Stringer, c. d., s. 58 – 59.

²² Tento hlad může souviset i s tím, co na adresu dokumentárního filmu řekl Václav Bělohradský: „Myslím, že dobrý filmový dokument – a v tom je jeho zvláštnost oproti ostatním typům filmu – musí neustále připomínat publiku, že je jen publikum, že se nesmí stát diváckou masou, v nichž všichni reagují stejně. Umění se snaží zbavit publikum jeho svrchovanosti, snaží se rozbít jeho bohorovnost tím, že ho strhne, že zruší divácký odstup, dá mu zapomenout na to, že je pouhé publikum, že může neuvěřit a odejít. Divácká masa se identifikuje s jednou interpretací, s převládajícím smyslem čteného či viděného. Specifickou strategií dokumentu je naopak připomínat divácké mase, že má zůstat publikem, že si má udržet svrchovanost nad textem a obrazem, odstup od toho, co vidí. Publikum se liší od divácké masy tím, že lidé, kteří jej tvoří, se zajímají o to, proč každý z nich dává jiný smysl tomu, co viděl, proč jsou možné různé interpretace. [...] Rozdíl v interpretaci toho, co jsme všichni společně viděli, je konstitutivní zážitek publika, teprve sdílení různých interpretací z nás dělá publikum. Dokumentarista nepracuje s tím samým cílem jako ostatní umělci, nesnaží se útokem na diváka zbavit ho jeho svobody před dílem, jeho odstupem. Naopak, dokumentarista učí publikum zůstat publikem, nestát se diváckou masou.“ Vít Janeček, *Dokument dělá z divácké masy publikum. Rozhovor s Václavem Bělohradským*. „Dok.revue“ 2008, příloha Literárních novin, č. 16, s. 4.

²³ Příznačná tomuto trendu jsou i konkrétní čísla. Nejúspěšnější český dokument poslední doby, *Občan Havel* (premiéra 31. 1. 2008) vidělo v kinech 160 180 diváků, což na tržbách činilo 14 405 027 Kč. *Českou RApubliku* (poprvé uvedena právě na MFDF Jihlava, premiéra pak 27. 11. 2008) pak 23 752 diváků, kteří znamenaly utržených 1 795 308 Kč. A konečně třetí nejvýdělečnější *René* (premiéra 24. 7. 2008) přilákal 12 361 návštěvníků kin a vynesl 801 788 Kč na tržbách. Zdroj: <http://www.dokweb.net/cs/ceske-dokumenty/fakta-o-ceskem-dokumentu-clanky-474/?&sac=37> [cit. 2010-04-05].

je otevřeně proklamovanou snahou festivalu jej ještě posilovat: „Festival jsme založili, abychom vrátili dokumenty na plátna kin.“²⁴

I v souvislosti s obecným nárůstem popularity dokumentu tvoří na něj orientované festivaly jakousi podskupinu, samostatný okruh uvnitř okruhu, jehož spojovacím prvkem, dá se říci, je zvýšená snaha podporovat filmaře, kteří na ně své filmy posílají.²⁵ S každoročními více než dvěma tisíci dvěma sty profesionálními hosty patří k nejpodstatnějším akcím v Evropě IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam).²⁶ Přestože v posledních letech vzrůstá význam festivalů jako CPH: DOX v Kodani nebo Visions du réel ve švýcarském Nyonu, IDFA stále představuje úspěšný model festivalu, který se snaží oslovit nejen laické diváky, ale tvoří i pevnou součást obchodního networkingu v dokumentaristické produkci. Profesionální obci nabízí rozsáhlou industry sekci v podobě nejstaršího koprodukčního panelu pro dokumenty Forum (založeno 1993)²⁷ a trhu s dokumentárními filmy Docs for Sale (založen 1996).²⁸ Disponuje i vlastními podpůrnými finančními zdroji – tzv. Jan Vrijman Fund poskytuje finanční podporu projektům

²⁴ *Propagační složky MFDF Jihlava 2009*, s. 6.

²⁵ Festivaly dokumentárních filmů do určité míry suplují širší distribuční okruh, neboť „zkrátka distribuce dokumentu bude vždy náročná, vždy bude trochu nad rámec běžného zájmu, což je škoda. [...] U dokumentárních festivalů je mnohem víc, než třeba u hraných filmů, znát, že se velmi podílejí i na podpoře filmařů a producentů, vytvářejí prostor pro pitching, pro propojování nejrůznějších hráčů ve filmovém světě.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010, Praha.

²⁶ V textu je pro festivaly obecně používán mužský rod, přesto se o nich v profesionálním žargonu mluví často v rodě ženském – tak např. právě amsterdamský festival je zásadně „ta IDFA“ a např. FID Marseille zase „ta Marseille“. Ostatně i na MFDF Jihlava bývá odkazováno jako na „tu Jihlavu“.

²⁷ Tzv. „Pitching fora“ jsou populární formou získávání (nejčastěji) finanční podpory pro hrané, ale i dokumentární, animované či jiné projekty, která je založená na veřejné prezentaci autorů a producentů daného projektu před komisí potenciálních koproducentů (případně distributorů), kteří se následně rozhodují o konkrétní podpoře. Fora většinou předcházejí sérii specializovaných workshopů zaměřených na přípravu uchazečů před následnou prezentací, ale také na tvorbu námětu, hledání vhodných odpovědí na stávající „poptávku“ u distributorů či televizí, vytváření profesionálního projektu atd.

²⁸ Filmové trhy spočívají především v provozu „festivalové videotéky“, která nabízí vybrané filmy v dané oblasti či typu tvorby potenciálním distributorům nebo festivalovým, resp. televizním nákupcům. K jejich servisu nicméně často patří i další podpůrné a koordinační služby přesahující rámec trvání samotného festivalu.

z rozvojových zemí, ať již jde přímo o filmy nebo přidružené projekty, jako jsou distribuční platformy, filmové festivaly a dokumentární workshopy.²⁹

Mezi další důležité festivaly dokumentárního filmu v Evropě patří Cinéma du réel v Paříži, britský Sheffield Doc/fest, Thessaloniki Documentary Film Festival v řecké Soluni, německý DOKLeipzig, polský Planet Doc Review ve Varšavě, portugalský Doc Lisboa nebo francouzský FIDMarseille, jehož obliba u filmových profesionálů rovněž stoupá navzdory faktu, že se o posilování vlastní profesionální sekce příliš nesnaží. Většina těchto festivalů hostí významné podpůrné instituce: koprodukční fora zaměřená na různá stadia vývoje dokumentárních či televizních projektů (např. Central European Pitching Forum při festivalu v Pecs, soluňské Docs in Thessaloniki, Docs Barcelona, International DOKLeipzig Co-Production Meeting, FIDlab na FIDMarseille, Lisbon Docs při Doc Lisboa, Nordisk Forum při Nordisk Panorama festivalu nebo Pitching du réel na nyonském festivalu) a trhy (mj. Meetmarket v Sheffieldu, Doc Outlook v Nyonu, DOK Market v Lipsku, Agora market v Soluni, Dox Forum v Kodani a samozřejmě Sunny Side of the Doc v La Rochelle s více než dvěma tisícovkami profesionálních návštěvníků). Jejich činnost podporují a úžeji propoují další organizace jako Eurodoc, European documentary Network nebo Discovery Campus, které pro potřeby dokumentárních tvůrců iniciují celoroční vzdělávací programy, konference, dílny a další příležitosti profesionálního networkingu.

1.2 Pozice MFDF Jihlava v mezinárodním festivalovém okruhu

„Pro mě jako člověka, který žije na Západě, je Jihlava naprosto zásadní jako úplně nový bod na mapě dokumentárních festivalů, jako centrum, které spojuje Východ se Západem. Jihlava díky své poloze bude hrát v procesu vzájemného poznávání a rozšiřování zkušeností velkou roli,“ prohlásil Jean Perret, ředitel festivalu Visions du réel.³⁰ Jeho komentář navzdory silně diplomatickému tónu naznačuje, že MFDF Jihlava je aktérem, který si v okruhu festivalů bezesporu získal určitou váhu. Přesto jej – s přibližně šesti

²⁹ Jen pro ilustraci, individuální filmový projekt může obdržet až 5000 eur ve fázi vývoje scénáře a až 17 500 eur na produkci a postprodukci. Další podpora distribučních aktivit, festivalových organizací či tvůrčích workshopů může zahrnovat dalších 15 000 eur. Viz oficiální stránky festivalu <<http://www.idfa.nl/>>.

³⁰ *Propagační složky MFDF Jihlava 2009*, s. 5.

sty domácích či zahraničních profesionálních hostů – nelze vnímat jako akci, která by zájem vzbuzovala primárně svou velikostí. Důležitým se MFDF Jihlava stává pro svou specializaci. Tato jeho role má nicméně poněkud rozdílné zabarvení „venku“ a „doma“. Z mezinárodního hlediska směřuje jihlavský festival ke zvýšené koncepční spolupráci s ostatními akcemi a podpůrnými institucemi.

MFDF Jihlava se na festivalovou mapu umisťuje jako určitá spojnice mezi východní a západní Evropou. Své profesionální aktivity (a z velké části i program) orientuje na středo- a východoevropskou dokumentární produkci. Východoevropské země neměly po roce 1989 prakticky žádné systematické podpůrné aktivity, které by tvořily nezávislou paralelu finančně omezenému grantovému systému, resp. „monopolu“ státních či veřejnoprávních televizí. Právě ty jsou dnes v podstatě jediným odbytištěm tvůrčích dokumentů, ale trpí většinou nedostatkem peněz.³¹ Pro náročnější, autorské či dlouhodobé projekty zde přitom neexistuje jiná alternativa, jak hotové filmy dostat k širšímu publiku, i když jim televizní obrazovky mohou poskytnout jen omezený vysílací čas. Producentské firmy jsou zde většinou pouze výrobci a dodavateli jediné televize, širší zázemí nezávislých producentů, kteří dokáží soustředit finanční prostředky z jiných zdrojů, se rozvíjí jen velmi pozvolna. Od roku 2001 se MFDF Jihlava společně s Institutem dokumentárního filmu (IDF) snaží vytvořit „uzel“ v navazování právě tolik potřebných kontaktů s nezávislými finančními zdroji a v hledání širších distribučních možností v západní Evropě a severní Americe. Z hlediska pozornosti západních distributorů a producentů, jíž poutá k dokumentární tvorbě „svých“ regionů, lze MFDF Jihlava zřejmě opravdu označit za „šestidenní svátek autorského dokumentu.“³²

³¹ Srov. Informace poskytované IDF (<<http://dokweb.net/cs/>>). Pro podrobnější vhled do situace současné evropské produční báze dokumentární tvorby viz. Andrea Slováková (ed.), *Documentary Handbook 1*. Praha: IDF, 2005. A Radka Weiserová (ed.), *Documentary Handbook 2*. Praha: IDF, 2007. (naneštěstí se celá oblast vyvíjí takovým tempem a natolik komplexně, že její systematické zmapování by přesáhlo možnosti této práce).

³² *Závěrečná tisková zpráva 12. MFDF Jihlava 2008*, zaslána 29. 10. 2008. PR rétorika je zde výmluvným dokladem festivalového sebevědomí, které je v umisťování sebe sama do rámce festivalového okruhu nezastupitelným atributem.

1.2.1 Časoprostorové začlenění a koordinace

Z hlediska množství filmů a hostů je MFDF Jihlava v regionu střední a východní Evropy skutečně nejrozsáhlejším festivalem dokumentárního filmu, jehož programový výběr se řídí výlučně estetickými normami (a nikoli např. určitým tématem, jako v případě domácího Jednoho světa). Pro srovnání: Mezinárodní festival dokumentárních a animovaných filmů DOK Leipzig v roce 2008 nabídl 253 filmů všech metráží, nešlo ale pouze o dokumenty.³³ MFDF Jihlava zatím promítl v tomtéž roce na 240 titulů výlučně dokumentární povahy.³⁴

Na rozdíl od centrální geografické pozice, která MFDF Jihlava zajišťuje především strategické výhody uzlového bodu mezi dvěma dokumentaristickými „světy“, časové začlenění do festivalového okruhu je již lehce problematické. MFDF Jihlava se již od založení v roce 1997 odehrává v podzimním termínu, na přelomu října a listopadu – v roce 2008 ve dnech 24. až 29. října a v následujícím roce 27. října až 1. listopadu. To není zcela ideální termín z hlediska zahraničních filmových profesionálů, kteří mají o účast na festivalu zájem. Ti totiž v průběhu roku ostře zvažují, kterých akcí by se měly zúčastnit a které mohou vynechat. A právě na jejich pozornosti přitom velmi záleží reálná pozice konkrétního festivalu v hierarchii okruhu. Jak ostatně upozorňuje Stringer, festivalová mapa přímo odráží důležitost té které akce v kalendářním roce: „[...] ten a ten festival stojí za to navštívit, neboť je zavedený, je pevnou položkou v diářích mocných a vážených a tak dále.“³⁵ Prakticky ve stejných dnech jako Jihlava se v Portugalsku koná Doc Lisboa, ve Vídni probíhá Mezinárodní filmový festival Viennale a především je v sousedním Německu pořádán již zmíněný DOK Leipzig. V roce 2008 to bylo 27. října až 2. listopadu, což znamenalo překrytí dvou dnů, v roce 2009 pak 26. října až 1. listopadu, kdy se s MFDF Jihlava překrýval celou dobou

³³ Viz oficiální internetové stránky festivalu v Lipsku na <<http://www.dok-leipzig.de/v2/cms/en/archive/page798.html>> [cit. 2010-04-05].

³⁴ *Závěrečná tisková zpráva 12. MFDF Jihlava 2008*. Pro kvantitativní rozvoj MFDF Jihlava podle vybraných parametrů viz přílohu.

³⁵ Julian Stringer, c. d., s. 57. „Mocní a vážení“ (v originále „great and good“) jsou Stringerovou narážkou na knihu *To Win a Prize on Sunday* (1962) z pera Petera Bakera, někdejšího redaktora časopisu *Film and Filming*.

trvání. Potenciálně nebezpečné dilema filmových profesionálů, kam vyrazit, řeší obě akce právě důrazem na vzájemnou kooperaci:

1. Přímým prostorovým propojením obou festivalů je zavedení tzv. „doku-busů“, které vyjíždějí na trasu mezi Lipskem a Jihlavou a jsou speciálně určeny k přepravě profesionálních hostů a případně novinářů. V roce 2008 jel pouze jediný autobus 28. října odpoledne do Lipska – neboť míra překrytí obou akcí nebyla až natolik zásadní a jihlavský program pro filmové profesionály měl stěžejní části v té době již za sebou.³⁶ V roce 2009 nicméně oba festivaly mezi sebou zavedly takřka pravidelnou „linku“. Z Lipska mířil jeden autobus 28. října dopoledne, zpět z Jihlavy pak vyjel téhož dne odpoledne. A 30. října dopoledne vyjel další autobus od centra lipského festivalu na Katharinenstrasse do Jihlavy, aby případné zájemce v odpoledních hodinách zase zavezl z Jihlavy zpět do Německa. Odjezdy a příjezdy autobusů byly sladřovány podle časového harmonogramu profesionálních sekcí obou festivalů.³⁷

2. Časová harmonizace festivalů spočívá v synchronizaci vybraných částí jejich programů – především projekcí snímků Doc Alliance Selection (viz níže). V roce 2008 tak hrál MFDF Jihlava např. snímek *Občan Havel* ve středu 29. října večer, zatímco DOK Leipzig uvedl Kouteckého a Jankův film též den již v 11 hodin dopoledne. V roce 2009 pak třeba *Auto*mat* Martina Marečka uvedl MFDF Jihlava ve čtvrtek 29. října, v Lipsku jej promítali 28. října a následně ještě jednou 30. října.

V roce 2009 byla speciálně „napříč“ oběma akcemi konstruovaným elementem i premiéra snímků vzešlých z česko-německého projektu „Breathless, Nadvláda okamžiku“, která se po vzájemné dohodě organizátorů odehrála v Lipsku ve čtvrtek večer a o den později ji následovala jihlavská slavnostní projekce. Klíčová byla v tomto případě návaznost na příjezd „doku-busu“ z Lipska v ten samý den a tedy možnost přivést na českou premiéru projektu vybrané profesionální hosty.

³⁶ Newsletter MFDF Jihlava, zaslán 30. 9. 2008.

³⁷ Newsletter MFDF Jihlava, zaslán 13. 10. 2009.

1.2.2 Funkční propojení a kooperace

Příklad časově a místně úzce vymezené koordinace (v tomto případě dvou) festivalů v okruhu je dokladem ochoty „vyjít si vzájemně vstříc“, vynucené okolnostmi toho kterého roku. Především rozsáhlou Sekcí pro filmové profesionály je nicméně MFDF Jihlava přímo napojen na celou škálu dlouhodobých a systematicky koncipovaných projektů (zejména evropské) konsolidace a rozvoje dokumentární produkce. Základ Sekce pro filmové profesionály MFDF Jihlava tvoří projekty dvou spolupracujících institucí – workshopů a prezentací IDF East European Forum, resp. Ex Oriente Film a trhu s dokumentárními filmy z východní a střední Evropy East Silver. Jejich celoroční aktivita ve své podstatě právě jihlavským festivalem vrcholí (Ex Oriente Film, East European Forum), resp. začíná (East Silver).

East European Forum

Tzv. „Burza námětů“ se po vzoru amsterdamského Fora na MFDF Jihlava poprvé konala v roce 2001. Při pohledu na festivalovou mapu je tedy vidět, že mnoho dnes uznávaných koprodukčních fór vzniklo až po jihlavské Burze, např. „pitching“ na Visions du réel byl v roce 2009 uspořádán teprve počtvrté, koprodukční setkání na DOK Leipzig se konalo poprvé v roce 2005.³⁸ Do značné míry průkopnická akce měla tehdy za jasně proklamovaný cíl „otevřít cestu českým režisérům dokumentárních filmů k mezinárodním koprodukcím a naučit je, jak své projekty prosazovat na evropském filmovém trhu.“³⁹ V rámci Semináře o evropských koprodukcích seznámili přítomní dramaturgové⁴⁰ západoevropských televizí (Arte, Lichtpunt, RBTF) účastníky s podmínkami vzniku nadnárodních dokumentárních filmů. A v následném „pitching foru“ pak dvanáct vybraných autorů nabízelo k realizaci své

³⁸ Srov. oficiální stránky obou festivalů na <<http://www.visionsdureel.ch/film-market/270/pitching-du-reel.html>>, resp. <<http://www.dok-leipzig.de/v2/cms/en/dok-industry/overview/dok-ideas/page278.html>> [cit. 2010-04-05].

³⁹ *Katalog 5. MFDF Jihlava 2001*, s. 183.

⁴⁰ Poněkud zjednodušeně je zde jako dramaturg překládána funkce „commissioning editor“ (někdy se pracuje i s pojmenováním producent) – pozice televizního dramaturga, jenž disponuje vlastním rozpočtem pro tvorbu či nákup pořadů do jemu svěřeného programového okna dané televizní stanice.

projekty.⁴¹ V roce 2002 se již Burzy námětů účastnilo šestnáct českých a dvacet jeden východoevropský projekt (např. z Bulharska, Maďarska, Ázerbajdžánu, Lotyšska nebo z Polska) a prezentovány byly podstatně širšímu obecenstvu nákupčích a producentů.⁴² Samotné veřejné prezentaci předcházela scénaristický workshop a poprvé byla v rámci Sekce pro filmové profesionály v provozu i Dokumentární videotéka.

Dnes je pozice East European Fora (Burza námětů byla přejmenována v roce 2006) podstatně výraznější. V roce 2008 přijelo dvacet distributorů, resp. zástupců západoevropských a severoamerických televizních stanic a počet zúčastněných projektů stoupl na dvacet čtyři. V roce 2009 se pak jihlavské veřejné prezentace a přípravných workshopů účastnilo sice jen dvacet tři projektů, nicméně počet přítomných investorů stoupl na dvacet čtyři. Z následných jednání vzešlo buď přímo uzavření koprodukčních smluv nebo individuální dohoda o předkupu vysílacích práv s výhledem dalších vyjednávání.⁴³ Od roku 2003 doplňuje East European Forum celoroční cyklus vzdělávacích workshopů pro středo- a východoevropské dokumentaristy Ex Oriente Film. Během tří několikadenních setkání tvůrci opět hledají možné způsoby rozvoje a financování svých projektů.⁴⁴ Ve finálním jihlavském „pitchingu“ se pak přítomným nákupčím a producentům představují jak projekty vybrané čistě do East European Fora, tak ty, jež vzešly z programu Ex Oriente Film.

⁴¹ Tři z nich přijeli již tehdy ze zahraničí (Německo, Rumunsko, Polsko) a dva obdrželi v přímé návaznosti na svou jihlavskou prezentaci finanční podporu: Radovan Slánský s filmem *Vesničko má erotická* získal 40 000 eur, Dalia Neis z Německa pak 10 000 eur pro snímek *Ztracený Meilich – hledaný Walter*.

⁴² Z televizí ARTE Strasbourg, ZDF ARTE Mainz, YLE Helsinky, SVT Stockholm, AVRO Amsterdam, VRT Brusel. Tehdy se akce poprvé účastnil také distributor a zástupce nezávislé švýcarsko-německé produkční společnosti First Hand Films World Sales. Srov. *Katalog 6. MFDF Jihlava 2002*, s. 317 – 331.

⁴³ Je jen příznačné vzrůstající vůli po profesionalitě, že s přesnými údaji o výši konkrétní finanční podpory oficiální materiály již neoperují. Srov. *Závěrečná tisková zpráva 12. MFDF Jihlava 2008*, resp. *Závěrečná tisková zpráva 13. MFDF Jihlava 2009*, zaslána 1. 11. 2009.

⁴⁴ V dubnu, červnu a říjnu v českých i zahraničních městech – Písek, Viděň nebo Varšava, říjnový termín vždy spadá právě na jihlavský festival. Školení se věnuje všem fázím vzniku filmu – vyvoji projektu, samotné produkci a konečně distribuci hotového snímku.

East Silver

Videotéka dokumentárních filmů byla na MFDF Jihlava poprvé otevřena v roce 2002, kdy disponovala padesátkou českých titulů. Katalog z roku 2003 již uvádí: „Dokumentární knihovna nabídne hostům burzy pohled na středo- a východoevropskou dokumentární tvorbu. Cílem knihovny je prohloubení zájmu o východoevropské filmy, filmaře, jejich témata a myšlení.“⁴⁵ A v roce 2004 je v Jihlavě poprvé otevřen trh dokumentárních filmů East Silver nabízející přes tři sta filmů regionální produkce. East Silver, který od počátku ustavuje sám sebe jako „jedinečný projekt svého druhu ve střední a východní Evropě“,“⁴⁶ přivádí do Jihlavy festivalové selektory, televizní dramaturgy a distributory ze západní Evropy a severní Ameriky.⁴⁷ Videotékou v rámci MFDF Jihlava (od roku 2007 digitalizovanou) ale aktivity trhu nekončí. Z těch snímků, které návštěvníky jihlavské videotéky nejvíce zaujmou, je sestavována tzv. East Silver karavana, filmový výběr cca třiceti titulů, jenž vyrazí v průběhu následujícího roku na některé důležité zahraniční festivaly a nabízí tak zúčastněným projektům další možnosti zviditelnění.⁴⁸ Tzv. TV Focus East Silver pak od roku 2008 připravuje „balíčky“ dokumentárních filmů přímo na míru konkrétních slotů každé z oslovených televizních stanic. Od roku 2009 se v rámci trhu udílí i zvláštní festivalová cena Silver Eye, jež připojuje k výhodám trhem poskytovaného servisu (profesionální znalost regionu a nároků západních festivalů či televizí) i faktor přidané hodnoty

⁴⁵ Katalog 7. MFDF Jihlava 2003, s. 445.

⁴⁶ Katalog 8. MFDF Jihlava 2004, s. 312.

⁴⁷ Na East Silver přijíždějí každý rok televizní dramaturgové stanic jako Arte, Lichtpunt, PBS International nebo HBO. Dále selektoři festivalů Hot Docs, Doc Point Helsinki, MFF Karlovy Vary nebo MFF Krakow. A zástupci fondů jako ITVS International, Estonian Film Foundation, Gucci Tribeca Fund nebo Sundance Documentary Film Program.

⁴⁸ East Silver Karavana je součástí videoték na Berlinale, torontském Hot Docs, na Visions du réel, na Crossing Europe v Linzi, na MFF Krakow, na budapešťském Discop, na Silver Docs v Silver Spring, na FIDMarseille, na kosovském DokuFestu, na MFF Sarajevo, na DOKLeipzig, na sheffieldském DocFestu, na CPH: DOX v Kodani, na MFF v japonské Yamagattě, na denverském festivalu, na Sundance, na amsterdamském festivalu a samozřejmě je East Silver Karavana přítomna i na Sunny Side of the Doc v La Rochelle. Srov. internetové stránky projektu na <http://dokweb.net/cs/east-silver/karavana-east-silver-karavana-478/?&sac=8>.

v podobě konkrétního ocenění. Cena se navíc pojí s peněžní subvencí vítězným filmům.⁴⁹

1.2.3 Příklad Doc Alliance

Na rozsáhlé projekty East European Fora a trhu East Silver navazují dílčí aktivity Sekce pro filmové profesionály, jako prezentace připravovaných evropských dokumentárních projektů,⁵⁰ resp. těch východoevropských,⁵¹ konference diskutující problematiku otevřených vzdělávacích archivů audiovize ve světě,⁵² nebo participace na dlouhodobém podpůrném projektu Archidoc francouzské filmové školy La Fémis (zaměřeném na využívání archivních materiálů v dokumentárním filmu).⁵³ Zevrubné zkoumání všech profesionálních aktivit není v možnostech tohoto textu. Důležitost vzájemné kooperace festivalů by proto mohl pomoci pochopit sice omezenější, přesto však v mnohém symptomatický příklad (který je navíc svým „síťovým“ založením blízký i hlavnímu konceptu této práce).

Iniciativa Doc Alliance je společným projektem pětice evropských festivalů dokumentárního filmu: CPH:DOX v Kodani, DOK Leipzig, MFDF Jihlava, Planete Doc Review ve Varšavě a Visions du réel v Nyonu. Její vznik byl oficiálně vyhlášen v dubnu 2008 na nyonském festivalu, přestože mu podle Marka Hovorky předcházelo několik let vzájemných dohadů.⁵⁴ Podle oficiální tiskové zprávy vznikla iniciativa „s cílem vytvořit pro celovečerní tvůrčí dokumenty nové příležitosti a tento žánr jako takový zviditelnit. [...] Úlohou festivalů je nabídnout alternativu, překvapení, debaty, výběry a názory nutící k hlubokému zamyšlení. Důvodem pro zahájení Alliance je potřeba invenční a dynamické distribuční platformy pro nové iniciativy, které budou podporovat zajímavé filmy na běžném trhu, jenž je vůči jejich oběhu a komercializaci

⁴⁹ Konkrétně 1500 eur pro vítěze každé kategorie – Krátký dokument (v roce 2009 *Šest týdnů* režiséra Marcina Janose), Středně dlouhý dokument (v roce 2009 *Králík po berlínsku* Bartka Konopky), Celovečerní dokument (v roce 2009 *Disco a atomová válka* Jaaka Kilmiho).

⁵⁰ Uspořádána na MFDF Jihlava 2008 (26. října).

⁵¹ Každoroční setkání na MFF Karlovy Vary.

⁵² Uspořádána na MFDF Jihlava 2008 (25. října).

⁵³ V rámci MFDF Jihlava 2009.

⁵⁴ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010, Praha.

méně propustný. V budoucnu bude Doc Alliance rovněž moci jako „zvláštní hosty“ přizvat festivaly z Asie, Jižní či Severní Ameriky a dalších částí světa.“⁵⁵

Prvním konkrétním projektem Doc Alliance se stala tzv. Doc Alliance Selection, výběr pěti dokumentárních filmů, určených k putovnímu promítání na jednotlivých partnerských akcích v jakémsi „turné evropského dokumentárního filmu.“ Pětice snímků by se měla podle oficiálních předpokladů vyznačovat pozoruhodným filmovým stylem či tematickými východisky. Jejich výběr by měl zohlednit vnitřní dramaturgická kritéria jednotlivých festivalů, ale počítat i s přenositelností tématu snímku do širších mezinárodních kontextů a jeho srozumitelností zahraničním divákům. „Tyto filmy by měly být názorným příkladem různorodosti žánrů uměleckého autorského dokumentu, měly by představit filmové tvůrce nové generace, jejichž posláním je vytvářet celovečerní tvůrčí dokumenty, a podporovat profesionální produkce zrozené z malých nezávislých struktur. Ambicí aliance je přesvědčit diváky, že dokumentární film může být velkolepý, strhující i dojemný.“⁵⁶ V roce 2008 MFDF Jihlava nominoval snímek *Občan Havel* (zaměřený na mezinárodně známou osobnost bývalého českého prezidenta), o rok později pak Marečkův *Auto*mat* (věnující se zase všeobecnému problému přebujelého automobilismu v současném velkoměstě). Výběr dokládá určitou míru dramaturgického kompromisu, který musí festival kvůli mezinárodnímu uplatnění filmů přijmout. Jestliže dramaturgie MFDF Jihlava, jinak velice náročná na formální stránku filmů, nominuje poměrně konvenční časosběrný dokument, je zjevné, že nebere do úvahy ani tak vlastní hodnotící kritéria, jako spíš právě obecnou srozumitelnost tématu filmu a jeho obchodní potenciál. Ten je ostatně pro Doc Alliance velmi důležitý i podle oficiálních vyjádření, v nichž se partnerské festivaly „zavázaly propagovat všech pět aliančních filmů ve svém programu a v rámci odborných i veřejných diskuzí. Všechny budou rovněž vyzývat k zájmu o filmy distributory, vystavovatele,

⁵⁵ Tisková zpráva, zasílána 18. 6. 2008.

⁵⁶ Tamtéž. Přesto si autor této práce dovoluje namítnout, že snímek *Občan Havel*, do jehož dokončovacích prací svým kapitálem vstoupila jistá komerční televize, přísné definici „malých nezávislých struktur“ poněkud odporuje.

pořadatele kulturních akcí a další instituce ve svých zemích.⁵⁷ Iniciativa se také snaží zvýšit kulturní hodnotu vybíraných filmů každoročním udělením tzv. Doc Alliance Award jednomu z nich (vždy v průběhu jiného ze zúčastněných festivalů): V roce 2008 byl v Nyonu vítězem vyhlášen právě *Občan Havel*, v roce 2009 v Lipsku pak švédský film *Maggie in Wonderland*. Výhra je dotována částkou 5000 eur.

Navazujícím krokem iniciativy bylo 1. března 2009 spuštění internetového portálu www.docalliancefilms.com, vícejazyčné⁵⁸ platformy pro distribuci dokumentárních filmů online na bázi původního jihlavského projektu Doc-Air. Překlopením VOD (video on demand) databáze z nabídky staršího projektu získala Doc Alliance naráz možnost online distribuce více než dvou set padesáti krátko- i dlouhometrážních snímků, k nimž se organizační tým snaží pravidelnými akvizicemi přidávat další (v každotýdenních intervalech tzv. „Filmů týdne“). Důležitou součástí nabídky Doc Alliance Films jsou i krátkodobé akce navázané na programy jednotlivých zúčastněných festivalů, jako např. již tři ročníky tzv. „festivalu online“ při příležitosti MFDF Jihlava, nebo streaming spojený s festivalem Visions du réel.⁵⁹ O aktivní roli, kterou v projektu Doc Alliance přijal MFDF Jihlava, nese svědčí pouze fakt, že Doc Alliance Films vznikl právě rozšířením původního distribučního kanálu Doc-Air v mezinárodní platformu. Doc Alliance Films totiž provozuje i z velké části totožný organizační tým a jeho manažerkou zůstala někdejší manažerka Doc-Air, Nina Numankadič.⁶⁰

Přestože se zatím žádný další společný „alianční“ projekt neobjevil, Doc Alliance i v současné podobě dokládá, jak o sobě festivaly dokumentů

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Web je uživatelům k dispozici v šesti jazykových mutacích: čeština, němčina, polština, francouzština a dánština, tedy „mateřské jazyky“ zúčastněných festivalů, a nezbytná univerzální angličtina.

⁵⁹ Např. <http://docalliancefilms.com/news/2009/12/8/VISIONS_DU_REEL_PRESENTS_HAIKUS_2009/>. „Festival online“ zpřístupňuje od roku 2007 na internetu části programu jihlavského festivalu přímo v době jeho trvání. Uživatelům portálu jsou během této akce k dispozici pro streaming celé filmy či ukázky z nich.

⁶⁰ Na pražský management projektu se při jednotlivých partnerských festivalech napojuje konkrétní osoba, mající na starosti buď propagaci, anebo nákup filmů. Srov. internetové stránky Doc Alliance Films (<http://docalliancefilms.com/section/contact-team>).

navzájem „vědí“ a jejich sebesilující tendence se stále zvyšují.⁶¹ Výmluvným dokladem tohoto vývoje byla ostatně i dvoudenní konference nazvaná „Festival Identity. Reflexe festivalové scény“ v průběhu MFDF Jihlava 2008.⁶² Ta v jakési koncentrované podobě ukázala prostý fakt toho, že „spojené síly dávají dohromady silnější tým.“⁶³

MFDF Jihlava se snaží na mezinárodní scéně zaujmout pozici, která by se dala charakterizovat jako jakási „vertikální integrace“ – profesionální sekce festivalu (s přesahy do různých forem celoroční činnosti JSAF i spolupracujících institucí) „pečuje“ o filmové projekty od prvotního námětu, přes vývoj a dokončovací práce až po uvedení na světových festivalech, v západních televizích či kinodistribuci. Podle údajů IDF bylo od roku roku 2001 s přímou podporou profesionálních aktivit navázaných na MFDF Jihlava natočeno přes čtyřicet devět filmů, z nichž některé si získaly i pozornost na světových festivalech.⁶⁴

⁶¹ Záměrně upozorňuji na výmluvné použití adjektiva „stěžejní“ v citaci v textu, či synonymního „klíčový“ v následující pasáži oficiální tiskové zprávy vydané k zahájení www.docalliancefilms.com, 24. 2. 2009: „Doc Alliance je partnerství, které vzniklo jako výsledek spolupráce pěti klíčových evropských festivalů dokumentárních filmů [...]“. Text zde neodkazuje k nějaké objektivně dané realitě festivalového okruhu jako spíše k faktu, že zúčastněné festivaly vnímají samy sebe jako „klíčové“ body tohoto okruhu.

⁶² Festivalový katalog uvádí v anotaci k programu konference např. následující otázky: „V posledních letech vzniklo mnoho – nejen dokumentárních – festivalů, významná část z nich uvádí dokumentární filmy ve svém programu. Jaký má rozvoj této specifické distribuční platformy vliv na dokumentární scénu? V čem tkví význam dokumentárních festivalů? Jaká je jejich role v národním a mezinárodním kontextu? [...] Jakým způsobem ovlivňuje rozvoj industry platform program jednotlivých festivalů? Má nějaký vliv úzká spolupráce s televizemi a distribučními firmami na výběr filmů? Jak ovlivňují festivaly programovou nabídku televizí? Jak jsou filmy po festivalovém uvedení distribuovány? Vznikají dokumenty výhradně pro uvedení na festivalech, případně pro okruh artových kin? [...]“. *Katalog 12. MFDF Jihlava 2008*, s. 44 (příloha couleur).

⁶³ Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy*, s. 48.

⁶⁴ Např. polský dokument *Králík po berlínsku* získal hlavní cenu pro krátký dokument na severoamerickém Hot Docs, byl vybrán do prestižní přehlídky DOCUweeks organizované asociací IDA (International Documentary Association) v Los Angeles a na Manhattanu a získal i nominaci na Oscara. Snímek makedonského režiséra Atanase Georgieva *Cash & Marry* byl oceněn na Visions du réel, do prestižní sekce Týdne kritiků v Locarnu se dostal film Diany Fabiánové *Moon Inside You*.

1.3 Postavení na domácí scéně

Začlenění MFDF Jihlava do mezinárodního festivalového okruhu vede tedy především vícevrstevným zapojením do profesionálních aktivit na poli dokumentární tvorby. Vedle toho zachovává MFDF Jihlava přirozený kontakt s festivalovým okolím i na rovině individuální směny lidí a marketingových produktů. Vedení festivalu jezdí na zahraniční akce s dvojitým cílem: Hledá možné filmy do programu nadcházejícího ročníku a posiluje osobní kontakty.⁶⁵ Stejně tak přijíždějí zástupci zahraničních festivalů i do podzimní Jihlavy. Nezanedbatelná není ani marketingová podpora ve vzájemné výměně inzerce v tištěných materiálech a na internetu, či v přímé distribuci propagačních materiálů jednotlivých partnerů v Jihlavě a recipročně na zahraničních akcích.

V rámci českého festivalového prostředí je situace MFDF Jihlava do značné míry odlišná. Jestliže za hranicemi festival participuje na širších aktivitách daného kulturně-průmyslového odvětví (byť i zde je patrná snaha organizátorů dostat festival v reálné hierarchii okruhu co nejvýše), na domácí scéně se jedná především o zaplňování příslušné „díry na trhu.“ Jakýsi mikro-okruh domácích filmových festivalů je dnes poměrně nasycen, zápas o festivalové publikum je otázkou velmi precizního plánování a předvídání jeho přání a vkusu.⁶⁶ Konkrétní způsoby, jakými MFDF Jihlava svou vlastní agendu realizuje, se budou v této práci postupně vyjevovat. V tuto chvíli proto jen základní popis jeho postavení.

Načasování na přelom října a listopadu, při současném množství uváděných filmů a vydaných akreditací, činí z MFDF Jihlava nejvýraznější domácí festivalovou událost kalendářního podzimu, již žádná jiná, srovnatelně

⁶⁵ Mezi destinace navštěvované představiteli MFDF Jihlava patří: festival v Rotterdamu, Hungarian Film Week v Budapešti, festival rakouských filmů Diagonale ve Štýrském hradci, Cinéma du réel v Paříži, festival It's All True v brazilském Sao Paulu, Visions du réel Nyon, mnichovský DOK.fest, Planet Doc Review ve Varšavě, Krakovský filmový festival, FIDMarseille, festival v Locarnu, Sarajevo Film Festival, DOK Leipzig, CPH: DOX a samozřejmě IDFA.

⁶⁶ Stránky českého filmového centra (v oddíle „festivaly a trhy“ – <http://filmcenter.cz/cz/festivaly-a-trhy>) uvádějí pro Českou republiku na padesát festivalových akcí – od Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary až po filmově-teoretický seminář Film Sokolov (který se nicméně v roce 2009 nejspíš konal naposledy), MFDF Jihlava samozřejmě nevyjímaje.

rozsáhlá akce přímo nekonkuruje. V roce 2009 jej mohl zastínit snad Mezinárodní festival gay a lesbických filmů Mezipatra se sto promítanými filmy a dvanácti a pul tisíci návštěvníků (23. až 31. října v Brně a 2. až 8. listopadu v Praze), i ten ovšem oproti Jihlavskému festivalu dosáhl jen poloviční návštěvnosti.⁶⁷ Podzimní načasování MFDF Jihlava spoluurčila i doba, během níž se v České republice konají podzimní prázdniny a 28. října je navíc Den české státnosti. (Volné dny v kalendáři jsou pro festivalového návštěvníka vždy významným faktorem výběru). První ročník festivalu trval tři dny (24. až 26. října), ale od roku 2005 je MFDF Jihlava šestidenní akcí. V ročním cyklu se festival řadí ke středně velikým festivalovým událostem, jako je Anifest, Finále Plzeň nebo Jeden svět, jak z hlediska rozpočtu, tak množství filmů a návštěvníků. Nejde o výroční přehlídku jako právě Finále, ani o pall-mall typu „the best of the fests“, jak jej z velké části svým programem naplňuje např. pražský Febiofest. Důrazem na dramaturgickou zevrubnost v dané oblasti a důslednost, s níž svou doménu festival „obhospodařuje“ i v doprovodném profesionálním programu nebo návazné publikační činnosti, stojí MFDF Jihlava nejbližší Letní filmové škole, přičemž však nesdílí její primárně edukativní charakter, či zmíněnému Jednomu světu, jehož zaměření ale diktují širší společensko-politická témata, spíše než čistý zájem o určitý typ kinematografie.

Právě srovnání s těmito dvěma festivaly dobře vysvětluje odlišnosti MFDF Jihlava na české festivalové mapě. Oproti LFŠ je významným faktorem právě míra, s níž jihlavský festival počítá s již poučeným divákem. Zatímco LFŠ koncipuje velkou část svého programu jako historiografickou nit vedenou dějinami filmu v různých jeho oblastech (geografických, tematických i žánrových), MFDF Jihlava pracuje spíše formou určitých „řezů“ jednotlivými vrstvami (historických tendencí i současného množství kinematografických stylů). Přestože se nezříká didaktické praxe (v diskusích po projekci filmu, v doprovodných textech v katalogu či sborníku DO), nepovažuje MFDF Jihlava za prioritu vzdělávat své publikum „od začátku“. I retrospektivní sekce sledují příliš dlouhodobé záměry (např. zájemem o oblast Latinské Ameriky), nebo se naopak zaměřují velmi specificky (retrospektivy experimentálních tvůrců jako Arthur Lipsett nebo Harun Farocki), aby z nich mohla i v mysli

⁶⁷ Údaje vychází z oficiálních tiskových materiálů MFDF Jihlava a festivalu Mezipatra.

náhodného návštěvníka vzejít nějaká souhrnná představa o historii dokumentárního filmu. Ve srovnání s Jedním světem je významný právě prvořadý zájem o určitý typ kinematografie a filmového autorství, jimž tvoří tematická rovina svým způsobem až druhořadý doplněk.⁶⁸

Jihlavskému festivalu se daří odlišit od okolních festivalových akcí v domácím mikro-okruhu (výhradní orientace na dokumentární film) a do značné míry i na mezinárodní festivalové mapě (zaměřením na určitý region dokumentární tvorby). Právě specializace (celkové agendy i dramaturgického výběru) na to, čím se žádná další kulturní instituce nezabývá (nebo alespoň ne v takové míře), vede filmové festivaly k produkci určité kulturní *přidané hodnoty*.⁶⁹ Tu festivalové události vytvářejí na několika úrovních (hlavně premiéry a ocenění) a v souvislosti s MFDF Jihlava ji podrobněji komentuje třetí kapitole.

1.4 Festival a posilování vlastní pozice

Nutností soupeřit a současně spolupracovat, resp. požadavkem globálních podobností a lokální diverzifikace diktuje festivalový okruh jednotlivým festivalům určité *sebepotvrzující* a *sebeudržující* tendence.⁷⁰ Tyto nároky jsou zásadní pro vytváření specifik jednotlivých akcí – specifik, jež podle předpokladů této práce podmiňují vznik konkrétní *festivalové identity*. A je proto užitečné je nyní krátce nastínit.

Festival je spojitou nádobou stálosti a proměnlivosti. Musí udržovat to, co funguje (na rovině programu i organizace) a současně se neustále rozvíjet, „nemá-li [...] zůstat pozadu za konkurencí,“ tvrdí Julian Stringer. Proto jsou festivaly vždy „inzerovány jako větší než kdy jindy, lepší než kdy jindy, čítající více filmů než kdy jindy. [...] Proto je ctižádostí mnoha festivalů – bez ohledu na jejich skutečnou velikost a rádius, odkud získávají účastníky a

⁶⁸ Srov. i Jan Kolář, *Jihlavské pitchování. Odvrácená tvář festivalu dokumentů*. „Cinepur“ č. 67, leden 2010, s. 6. „[...] jde rovněž o podnik vyznačující se mimořádně progresivní dramaturgií a ochotou neustále rozrušovat zaběhané představy o tom, co všechno ještě je a co už není filmovou výpovědí.“

⁶⁹ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 125 – 126.

⁷⁰ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 211.

obecenstva – nabýt statutu globální události, a to jak naplňováním programových strategií, tak získáním mezinárodního dosahu a renomé. Jejich cílem je využít velké festivaly jako modely [...].“⁷¹ Jednotlivé akce cíleně vytvářejí svou vlastní (a tedy odlišující) náplň. Vedle kvantity (každý další ročník musí být větší, vznešenější, s více hvězdami či atrakcemi), je ovšem důležitá i kvalita: A s přelomem sedmdesátých a osmdesátých let tak roste význam komplexně uvažující a objevné dramaturgie. O této tendenci lze opět hovořit jako o určité *sebereferenci*: Aby byl festival udržen v chodu, je neustále nutné objevovat nové trendy, nové autory, či nové „nové vlny.“⁷² Úspěšnost filmových festivalů spočívá ale hlavně v rozšíření jejich záběru: „Otevřely se celé škále agend a významně vzrostl počet lidí a skupin, které z pravidelného pořádání podobných akcí profitují. To jen posiluje pilíře v základech [okruhu] a vede k jeho další institucionalizaci a celosvětové proliferaci.“⁷³ Krátce řečeno, filmové festivaly hrají dnes natolik významnou kulturní roli díky množství zájmů (společenských, geopolitických i kulturních), jimž se věnují. Tento pall-mall kultury, politiky a obchodu nedovolí zhroucení okruhu. Nanejvýš dochází k jeho více či méně efektivním proměnám.

Dnešní filmové festivaly vytvářejí podle de Valck prostředí, které lze vnímat jako *bezpečnou* oblast „tvůrčí nezávislosti“ a „svobodného uměleckého vyjádření“ (ochraňující před např. hollywoodskou studiovou mašinérií), jako ochrannou zónu, svým způsobem odříznutou od nesmlouvavého konkurenčního boje v komerční distribuci.⁷⁴ Festivaly nejsou žádná elitistická záležitost, tvrdí de Valck, ale představují pro mladé tvůrce reálné možnosti, jak prorazit.⁷⁵ Mnoho institucionalizovaných a profesionalizovaných festivalů se otevírá současně alternativním zájmům dnešních publik i obchodním

⁷¹ Julian Stringer, c. d., s. 57.

⁷² Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 208.

⁷³ Tamtéž, s. 205.

⁷⁴ V prostředí vysoce integrovaného a kooperujícího společenství (nejen dokumentárních) filmových festivalů se ovšem pohybuje mnoho filmů, které „žijí“ již pouze svým festivalovým uváděním. Pro takové „festivalové filmy“ je vlastně existence festivalového okruhu nezbytná, protože jinými cestami by se k širšímu publiku nikdy nemohly dostat.

⁷⁵ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 210. Jako příklady uvádí de Valck festivaly Sundance v americkém Utahu a jihokorejský Pusan.

aspektům filmové kultury. Zavedené festivaly doplňují ostře sledované soutěžní sekce vedlejšími bloky, kterými se snaží dát najevo otevřený přístup k nezávislým („malým“) produkcím. A menší, tematicky zaměřené akce se zase snaží přilákat pozornost filmového průmyslu. Např. zástupci filmových fondů využívají i menší akce jako etablované platformy, jejichž prostřednictvím mladým tvůrcům poskytují finanční podporu.⁷⁶

Festival, který chce dnes v ostré konkurenci okruhu uspět, musí být efektivní hned ve dvou směrech: „Na jedné straně je pro filmové festivaly nezbytné napodobovat festivalový formát předpremiér a předávání cen (aby si udržely zájem médií) a na druhé straně se musí odlišit od konkurenčních festivalů specifickým projevem, jímž mohou ovlivnit širší filmovou kulturu.“ Zájmy filmových festivalů jsou tudíž dnes podvojně: „Jednak pracují na svém sebezachování a vylepšení dosavadní pozice v rámci festivalového řetězce, jednak používají své programové zaměření a svou schopnost vytvářet kulturní hodnotu [...] k posílení takových filmů a režisérů, kteří se jim zdají mít zvláštní umělecký, kulturní, národní či socio-politický význam.”⁷⁷ I na jihlavském festivalu je tak vedle základního dramaturgického směřování znát vliv širších ekonomicko-společenských zájmů: Faktory sociální (rozvoj specifického diváctví soustředěného na často náročný filmový program), ekonomické (mezinárodní investice do připravovaných filmů, státní nebo regionální, resp. soukromý sponzoring) a produkční (vlastní trh dokumentárních filmů, panelové diskuse odborníků, celoroční tréninkové workshopy IDF a East European Forum).

Filmový festival je nejen *bezpečným* prostorem pro určitý typ filmové tvorby (potenciálně zranitelné v komerčním prostředí), ale usiluje i o to, stát se *úspěšným* prostorem, který vytváří (přesněji pomáhá vytvářet) nové produkty s přidanou kulturní hodnotou. Festival je prostředím, kde mohou mladí tvůrci získat zkušenosti, navázat kontakty a „otestovat“ své filmy u širšího publika dříve, než s nimi (případně) vstoupí do distribuce. Má tedy jasně definovaný účel: Ustavit sebe sama vlivnou kulturní institucí, která posiluje kulturní hodnotu promítaných filmů.

⁷⁶ A ti tak podle de Valck mohou „posílit kulturní hodnotu svých projektů ještě předtím, než jsou vůbec dokončeny.“ Tamtéž, s. 211.

⁷⁷ Tamtéž.

1.5 Čtení okruhu jako sítě aktérů

Metafora festivalového okruhu vyjadřuje především nevyhnutelné soupeření a současně kooperaci jednotlivých festivalových akcí. Vzniká tak hierarchická struktura, v níž se jednotlivé festivaly snaží zaujmout pozici důležitých center. Pro popis fungování této struktury lze podle Marijke de Valck využít koncepty *actor-network teorie* (dále v textu ANT).

V době, kdy veřejný prostor vzrůstající měrou ovlivňuje *web 2.0*⁷⁸ a s ním spojené komunikační služby, nepřekvapuje, že slovní spojení „festivalová síť“ začalo být zásadní pro popis současného festivalového fenoménu.⁷⁹ Právě v souvislosti se sítěmi situaci MFDF Jihlava popisuje Jan Kolář v revue Cinepur: „[...] festivalové prostředí funguje jako spontánně bující sociální síť, jež vedle propojování lidí se společným zájmem člověka nutí porušovat stravovací návyky, mění mu žebříček hodnot a manipuluje ho do debat, do kterých by se sám od sebe a za střízliva nikdy nepustil. Zajímavá přitom není ani tak skutečnost, jak rychle se mohou ustálené názory na film během krátké doby festivalu změnit, ale to, že tuto změnu pohledu nevyvolala jednotlivá novátorská díla, nýbrž samotné milieu festivalu.“⁸⁰ Tato nenápadná glosa upozorňuje na zásadní fakt – na festivalové „milieu“, tedy na konkrétní časoprostor sítě a její fungování. Festival není jen bezpříznakový element, nestranně prostředkující mezi filmy, jejich tvůrci a jednotlivými skupinami diváků. Je vícesměrným časoprostorovým vztahem nejrůznějších skupin lidí (návštěvníci, zvaní hosté, porotci, filmoví profesionálové, novináři, pracovníci štábu, politici atd.) a věcí (kina, automobily, hotely, časopisy, filmové nosiče, počítače apod.), který sleduje vlastní, často konkrétní a velmi pragmatické cíle. Je to příležitost pro kladení otázek, řešení sporů či posilování zájmů jednotlivých účastníků, místo kulturního života i

⁷⁸ Souhrnné označení etapy vývoje internetu, v níž byl pevný obsah webových stránek nahrazen prostorem pro sdílení a společnou tvorbu jejich náplně. Individuální uživatel je zde vtážen do tvorby obsahu garantovaného společenstvím všech uživatelů. Dynamicky utříděný obsah, který pracuje s propracovanější hyperlinkovou strukturou, umožňuje otevřenou komunikaci a sdílení dat a informací v reálném čase.

⁷⁹ Vedle již citovaných prací Marijke de Valck, Thomase Elsaessera a Juliana Stringera srov. i Daniel Dayan, *Looking For Sundance: The Social Construction of a Film Festival*. In. Ib Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. University of Luton Press, s. 43 – 52.

⁸⁰ Jan Kolář, *Editorial - Sociální síť filmu*. „Cinepur“, č. 66, listopad 2009, s. 2.

obchodních transakcí – *sít'* nepřeborného množství aktérů s rozličnými agendami, která vplétá další sítě i do širšího kulturního prostoru, jehož je součástí.⁸¹

Obecné nadšení pro sociální sítě a komunikační sdílení ovšem vede k tomu, že sít' bývá chápána jako zcela transparentní a neproblematický aspekt nebývale širokých možností společenského styku a směny.⁸² Při analýze festivalu jako sítě je naopak třeba zohlednit právě existenci jednotlivých vazeb a spojení jako takových, chápat síťovou strukturu jako něco pozorovatelného a tedy i problematizovatelného – neboť každý festival dodává veškerým vazbám a protínání aktérů ve svém komplexním organismu rytmus, řád a ideový rámec vůlí k *sebeúdržbě* a *sebepotvrzení*.

ANT umožňuje analytické čtení filmových festivalů jako výslednic jednotlivých interakcí, jejichž hlavním smyslem je vlastní zachování a posílení. „Odmítnutí jakéhokoli koncepčního rozlišování mezi lidskými a nelidskými aktéry“ – jako základní východisko ANT – dovoluje Marijke de Valck pochopit spojení „mezi rozdílnými entitami, pohybujícími se festivalovým okruhem, jako jsou filmoví profesionálové, kina, hvězdy a diváci, stejně jako obchodní magazíny či noviny.“⁸³ Festivalový okruh je podle ní přímo závislý na šíři vztahů mezi síťovými prvky a zajímá ji „úspěšnost“ tohoto mnohohvrstevného uspořádání. S konceptem ANT přichází proto, že jí – pro dnešní situaci „globalizovaných“ festivalů – připadá neudržitelný klasický dojem z festivalu jen jako místa „umění“ a „auteurství“, protože umělecké ideje doplňují dalšími obchodními či marketingovými aktivitami. Podobně jako směřují výzkumy ANT od dichotomií lidské/ umělé, přírodní/ kulturní k problematice „čistých“ interakcí a prostoročasových relací mezi nivelizovanými aktéry, tak i de Valckové analýza filmových festivalů přihlíží ke „spojům v mnohosti technologií, institucí a trhů

⁸¹ Srov. Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 29 – 35.

⁸² Srov. např. Darcy DiNucci, *Fragmented Future* [online]. „Print“, č. 4 (1999) [cit. 2010-04-05]. dostupný z WWW: <http://www.cdinucci.com/Darcy2/articles/Print/Printarticle7.html>. Nebo Kevin Kelly, *We are the Web* [online]. „Wired“, roč. 13, č. 8 (2005) [cit. 2010-04-05]. dostupný z WWW: <http://www.wired.com/wired/archive/13.08/tech_pr.html>. Příznačně se o podobných webových aplikacích mluví jako o *službách* – viz projekty jako wikipedia, facebook, youtube, google wave či twitter.

⁸³ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 30.

v současné globální mediální kultuře (a klade důraz na diferenci a procesy překladu).“⁸⁴

Metafora festivalového okruhu má současně rozměry geografické i časové. A prostoro-časovou povahu má také síťové uspořádání. Jedná se o procesualitu: Charakter sítí je podle Johna Lawa „lépe chápat spíše jako sloveso – jakýsi proměnlivý proces překonávání odporu [overcoming resistance] – než jako fait accompli podstatného jména.“⁸⁵ Síť nefunguje jako statická struktura, nýbrž je „místem určitého boje a vzájemného ovlivňování, které zas a znovu vytváří a reprodukuje sama sebe. [...] žádná sociální pravidla, žádná organizace ani individuální aktér nejsou nikdy dohotovené, autonomní či konečné stavy [...]“. A tato proměňující se síťová spojení vyvolávají určité „organizační a institucionalizační projevy, jako je hierarchizace a rozdělení pravomocí.“⁸⁶ Filmové festivaly rovněž současně soupeří o lepší postavení na trhu i kooperují ve snaze posílit se navzájem právě jako určitá suma částí.

Podstatou jakékoli sítě je *interakce* (či přímo interaktivita), tedy časoprostorově vymezené působení dvou nebo více činitelů, a *komplexnost* těchto vztahů.⁸⁷ Heterogenní prvky propojují v omezeném časoprostoru i filmové festivaly. A toto spojení je poměrně křehké (celý systém může zkolabovat, pokud jsou vazby mezi jednotlivými aktéry zpřetrhány), čímž samo o sobě směřuje k výše popsanému sebeudržování a utilitární samosprávě.⁸⁸ Síťové spojení prostupuje tenká hranice mezi bezchybným

⁸⁴ Tamtéž, s. 30.

⁸⁵ John Law, *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*. Lancaster: Lancaster University, 1992, s. 2. Dostupný z WWW: <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>> [cit. 2010-04-05]. Důležitost procesuálního působení sítě zdůrazňuje i Latour, když kritizuje starší snahy (nejen) sociálních věd analyzovat fungování vědy: „Celá tato epistemologická koncepce, všechna kliše o tom, co znamená být vědcem a jaké jsou vědecké nástroje, stála na představě již-hotové-vědy [science-made], na vědě-minulosti [science-past], nikdy ne na vědě ve vývoji, na jejím aktuálním stavu.“ Bruno Latour, *The Impact of Science Studies on Political Philosophy*. „Science, Technology, & Human Values“, roč. 16, č. 1 (zima 1991), s. 7.

⁸⁶ John Law, *Notes on the Theory*, s. 5.

⁸⁷ John Law, *Notes on the Theory*, s. 5. „[...] můžeme usuzovat, že interakce je vším, oč tu běží,“ píše doslova.

⁸⁸ M. de Valck, *Film Festivals*, s. 33. Filmové festivaly se „rovněž snadno rozpadnou, pokud je spojení mezi nimi – kolektivní řetězec – narušeno.“

fungováním a selháním.⁸⁹ Festivalové události nejsou podle de Valck „unifikovanými ani uzavřenými jevy, nýbrž se otevírají ‚asambláží‘ úkonů a programů.“⁹⁰ A tato asambláž ukazuje, že jako jakákoli síť je i festivalový okruh současně *reálný* (na konkrétních místech a v konkrétních časech realizovaný jev), *kolektivní* (setkání mnoha typů lidských i nelidských aktérů) a *diskurzivní* (produkuje nejen množství skutečných textových otisků, ale sám je i producentem, resp. spoluprotagonistou určitého narativu – např. příběhu vítězného filmu, objevení neznámého tvůrce či národní kinematografie).⁹¹

Festivalová síť není ani otevřená, ani do sebe uzavřená. Stejně jako se např. všechny festivalem uváděné snímky nedostanou do širší distribuční sítě, zrovna tak nemůže festivalová dramaturgie do programu vybrat všechny filmy, které se jí v daném roce přihlášily. Festivalový okruh je sám sítí v širším okruhu sítí – marketingových, politických, národních či sociálních. Podle de Valck jde doslova o kombinaci „lokálního a globálního, města a národa, mediálního prostoru a místa události v komplexní a sebeudržující síti, která se otevírá rozličným [projevům] filmové kultury.“⁹² V této šíři programů a záměrů jsou počáteční podmínky relativně stejné pro všechny, žádný festival nemá předem zaručený úspěch. Úspěšnost sítě je otázkou jejího přizpůsobení se nastalým podmínkám. V procesu neustálého přepisování a rekonfigurace prvků síť směřuje ke stále efektivnějšímu fungování. Tuto její schopnost efektivně se transformovat nazývá ANT *překladem* nebo *translací*. Takový typ překladu, jenž vede právě k účelnějšímu síťovému uspořádání, „od provizorního a méně spolehlivého k déletrvajícimu a důvěryhodnějšímu,“ nazývá Latour *přepisem*.⁹³ Na festivalový okruh lze aplikovat čtyři aspekty této úspěšné (tj. sebezposilující) transformace sítě, jak je nastiňuje John Law: Okruh je *trvanlivý* (přichází stále s novými objevy, festivaly jsou stále větší,

⁸⁹ John Law, *Notes on the Theory*, s. 5.

⁹⁰ M. de Valck, *Film Festivals*, s. 33.

⁹¹ Síť „nie sú ani objektívne, ani sociálne, nejde ani o efekty diskurzu, a pritom sú reálne, kolektívne a diskurzívne. [...] zároveň reálne ako príroda, naratívne ako diskurz a kolektívne ako spoločnosť [...]“. Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*. s. 18.

⁹² Tamtéž, s. 18.

⁹³ Latour, Bruno: *Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*. In Wiebe E. Bijker – John Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, 1992, s. 256 (pozn. 6).

navštěvovanější a „důležitější“), *mobilní* (některé festivaly zanikají, jiné vznikají, některé se stěhují, zároveň mají ale pevně stanovená data konání, takže se i jednotliví jejich aktéři, tedy např. hosté, mohou mezi nimi postupně přesouvat), snaží se *předvídat* vývoj i chování „uživatelů“ (hostů, soutěžících, celku kulturního prostoru) a propůjčuje různým svým prvkům (tedy jednotlivým festivalům) různou *důležitost*. Překlad nevyhnutelně vede k hierarchizaci a rozdělení rolí.⁹⁴

Způsoby, jimiž MFDF Jihlava vstupuje do sítě festivalového okruhu, byly naznačeny výše. Např. právě portál Doc Alliance Films je možno chápat jako vysoce efektivní formu síťového přepisu. Původní projekt online distribuce v něm byl *přepsán* do podoby nadnárodní platformy sdružující více evropských festivalů, která se ukazuje jako *trvanlivější* (díky vyššímu přísunu evropských dotací a podpoře více subjektů současně) a *mobilnější* (provedením v několika jazykových mutacích, rozsáhlejší mezinárodní propagací), lépe *předvídá* chování uživatelů (vychází vstříc publikům jednotlivých partnerských festivalů v pořádání krátkodobých akcí) a věnuje jednotlivým svým prvkům (např. v obsahu) různou pozornost v závislosti na jejich aktuální *důležitosti* (např. v pravidelném zdůrazňování „Filmu týdne“ v tiskových zprávách a jeho umístěním na titulní stranu webu).

1.6 Festival coby síť?

Jednotlivé festivaly v okruhu jsou nejen stavebními kameny sítě (jejími aktéry). Vzájemným soupeřením a kooperací se utvářejí ve svébytné produkty síťových pohybů, překladů a transformací – v kumulativní úběžníky živých i

⁹⁴ Srov. John Law, *Notes on the Theory*, s. 6 – 7. Postavení festivalů není samozřejmě neproměnlivé. A mnoho časových i prostorových pohybů na festivalové mapě je motivováno právě obavami vedení jednotlivých akcí ze ztráty pozice, či snahou o její posílení, nebo je způsobeno i vnějšími důvody. Marijke de Valck dává příklad přesunu termínu Berlinale z léta na únor, resp. přelom února a března, počínaje ročníkem 1978. „Tím, že se přesunul o několik měsíců před Cannes a Benátky, stal se tento festival přitažlivějším pro premiéry.“ *Nové objevení Evropy...*, s. 45. Výmluvná je v tomto ohledu rovněž praxe kolem udělování tzv. „kategorie A“ Mezinárodní federací asociací filmových producentů (FIAPF), např. dočasné odebrání „Áčka“ festivalu v Montrealu, kvůli jeho změnám v datech a tedy kolizi s festivaly v Torontu či Benátkách před několika lety. V českém prostoru je pak dobře známým příkladem kauza „Pražského Golema“ z počátku devadesátých let. Srov. také Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 41 – 42.

neživých prvků sítě, hybridní „proudění lidí, produktů, peněz a informací.“⁹⁵ Výslednice stejnou měrou stabilní a proměnlivé (či rovnou křehké), směřující ke stále nezbytnější pozici v rámci celého okruhu (potažmo celku filmové kultury), které si budují vlastní identitu. Podle de Valck jsou jednotlivé festivaly „uzlovými body“ úspěšně fungující sítě.⁹⁶ Michel Callon pro takové síťové aktéry používá pojem *závazné průchozí body*: „[U]stavují sami sebe jako závazné, [...] v rámci sítě nezastupitelné.“⁹⁷ A lze je opět číst jako podobně heterogenní sítě. Pro Thomase Elsaessera je každý filmový festival „komplexní sítí na mikro-úrovni, vytvářející s ostatními festivaly další síť na makro-úrovni.“⁹⁸ Geograficky (město) i časově (sekvenční programování) jasně určená konfigurace festivalu může být plně pochopena právě jen jako síť.⁹⁹

Každého složitého aktéra lze rozložit do ještě subtilnějších složek a jevů: „Každý aktér je vždy také sítí.“¹⁰⁰ A John Law si proto všímá afinity síťové teorie a konceptu fraktálu, když uvažuje nad složitostí pojmenování sítě. Síť podle něj nelze redukovat na prostý souhrn částí: Jsou vždy „více než jedno a méně než mnoho. [...] Fraktál je linie, která zabírá více než jeden rozměr, ale méně než dva.“¹⁰¹ Festivalový okruh lze rovněž obrazně vnímat jako fraktálovou, *soběpodobnou* strukturu.¹⁰² Jisté prvky jeho stavby se opakují na všech jednotlivých akcích, jiné se liší, ale jen proto, aby každý festival jako celek plnil opět roli analogickou rolím ostatních akcí v okruhu. Funguje jako

⁹⁵ Tamtéž, s. 18.

⁹⁶ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 15.

⁹⁷ Michel Callon, *Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay*. In John Law (ed.), *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* London: Routledge, 1986, s. 6. Dostupný z WWW: <http://unesco.sciences-po.fr/com/moodledata/3/Callon_SociologyTranslation.pdf> [cit. 2010-04-05] (kopie původního dokumentu, na ni odkazuje i stránkování citací v této práci, pozn. J. H.). V češtině se originál „obligatory points of passage“ někdy překládá i jako „povinné průchozí body“.

⁹⁸ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, s. 103.

⁹⁹ Tamtéž, s. 84. O festivalech jako o „křehkých sítích“ mluví i de Valck. Srov. *Film Festivals*, s. 33.

¹⁰⁰ John Law, *Notes on the Theory*, s. 4.

¹⁰¹ John Law, *ANT: complexity, naming and topology*. In Týž – John Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. s. 12 (oddíl „Fractionality“).

¹⁰² Srov. Martin Hinner, *Jemný úvod do fraktálů* [online]. 1999. Dostupný z WWW: <<http://martin.hinner.info/math/Fraktaly/>> [cit. 2010-04-05].

složité akce, který provádí určité operace navenek a sebou samým nechává probíhat akce další. Jako akce, z nějž vedou linie do okolního prostoru a jiné se zacyklují v něm samém: Podobně jako třeba zaměstnanci, procházející v průběhu roku několika festivalovými štáby, nebo novináři, kteří prakticky v té samé sestavě navštíví za pár měsíců např. Febiofest.

Síť MFDF Jihlava se napojuje na další kulturní, společenské a obchodní síť, především v souvislosti s postupným zviditelňováním (nejen) české dokumentární tvorby v kinodistribuci i na televizních obrazovkách. Jako obecně největší koproducent českých filmů hraje i v dokumentární tvorbě klíčovou roli Česká televize. Stoupá ale také počet nezávisle produkováných snímků a jsou proto nezastupitelné aktivity Institutu dokumentárního filmu nebo Katedry dokumentu pražské FAMU. V českém prostředí funguje i několik „osvícených“ distribučních a produkčních subjektů, které se otevírají autorské dokumentární tvorbě, jako jsou společnosti Aerofilms, Artcam, Negativ či Hypermarket Films. Soutěžní sekce pro dokumenty mají vedle MFDF Jihlava i jiné domácí festivaly – především MFF Karlovy Vary, dále Jeden svět, Finále Plzeň nebo Academia Film Olomouc. Iniciativa, s níž v roce 2007 MFDF Jihlava zahájil koncepční a personální přestavbu této olomoucké přehlídky populárně-vědeckého dokumentárního filmu, je rovněž důležitá, neboť původně univerzitní akce je dnes otevřenějším, živě se rozvíjejícím festivalem. A oceňovat dokumentární filmy začal od roku 2009 i Český lev. Přestože tyto síť s organizmem samotného MFDF Jihlava přímo či nepřímo souvisejí, nelze je do analýzy festivalové stavby zahrnout v celkovém obrazu a tedy bez rizika přílišného zkreslování. Proto se nadále (alespoň některé z nich) budou v textu objevovat jen v dílčích poznámkách. I při vědomí toho, že jde o často hraniční zjednodušování skutečné situace.

2. MFDF Jihlava jako síťový artefakt

Výše byla naznačena možnost číst festival jako systém vazeb mezi lidmi a věcmi, který je motivován sebezáchovnými a sebeposilujícími zájmy. Následující kapitola se snaží popsat základní elementy této sítě utvářející MFDF Jihlava. Primárně se nevěnuje společenskému kontextu, ani mocenským zájmům, ale konkrétnímu zapojení lidí, věcí a promluv do *rozptýleného těla festivalu*. Naznačuje, jak MFDF Jihlava řeší nároky lokální odlišnosti a globální podobnosti, které na něj klade širší festivalový řetězec.¹⁰³ A načrtává, jak se různé segmenty sítě otiskují ve festivalovou identitu MFDF Jihlava.

Jakákoli klasifikace je nicméně jen provizorní, protože síťový mechanismus festivalu je vícesměrně provázanou heterogenitou, hybridním *parlamentem věcí* (tiskovin, promítacích kabin, filmových profesionálů, aut, hudebních koncertů nebo projektorů)¹⁰⁴. Produkty síťového uspořádání označuje ANT jako *artefakty* – „nové [křehké] spoje sociálního a nesociálního, které drží pohromadě.“¹⁰⁵ Hybridní síťové produkty mají podle Latoura zásadně interaktivní charakter, který nelze jednoznačně ontologicky ukotvit.¹⁰⁶ Podle něj nevychází stabilita sítě „z koncentrace, čistoty a jednoty, nýbrž z rozptýlení, heterogenity a opatrného splétání křehkých svazků.“¹⁰⁷

¹⁰³ Ke kánonu jedinečnosti filmových festivalů Stringer dodává: „Filmové festivaly obchodují stejně tak s koncepční podobností, jako s lokální rozdílností. Jinými slovy lze říci, že podobně jako jsou lokální festivaly nuceny aktivně se utvářet tak, aby mohly soupeřit o globální financování, musejí rovněž modelovat vlastní podobu společenství, a tím svoji vlastní obchodní značku a její zvuk.“ Julian Stringer, c. d., s. 58.

¹⁰⁴ Parafráze konceptu Bruna Latoura popsaného ve studii *From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public* [online]. Úvod k projektu Bruna Latoura a Petera Weibela „Making Things Public–Atmospheres of Democracy“. Dostupný z WWW: <<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/96-DINGPOLITIK2.html>> [cit. 2010-04-05].

¹⁰⁵ Bruno Latour, *The Impact of Science Studies on Political Philosophy*, s. 7.

¹⁰⁶ Pracují podle Latoura jak s lidským, tak s umělým materiálem – činí z nelidských přírodních zákonitostí sociální fakty a současně z přírodních jsoucen – lidí – sociálně reprezentovatelné bytosti. Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 47.

¹⁰⁷ Bruno Latour, *On actor-network theory. A few clarifications* [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html>> [cit. 2010-04-05].

Síťový artefakt charakterizuje jeho neustávající translace, „proměna a ekvivalence, možnost, že jedna věc [...] může nahradit jinou.“¹⁰⁸ Při pohledu z vnějšku je ovšem síť nevyhnutelně *očisťována*, tj. skrývána pod nános oddělení a jasných označení, která stírají složitost sítě a usnadňují tím její užívání: „Jemné, Ariadninou rúčkou vyznačené siete, sú zo všetkých strán ešte menej viditeľné ako siete pavúka.“¹⁰⁹

I u festivalové sítě hraje stejnou roli její temporalita jako její prostorovost: Je vždy zpracováním materiálu v nějakém procesu, překlad je vlastně přetvářením, přenosem informací.¹¹⁰ A toto formování se děje z určitých důvodů a za určitým účelem. ANT pro takový síť realizovaný program nabízí pojem *skriptu*, či *scénáře*.¹¹¹ Festivalová síť je „naprogramována“ k nějakému projevu, anticipuje svůj vývoj, předurčuje chování aktérů. A festival je natolik efektivní síť právě proto, že všichni její aktéři (např. filmoví profesionálové, novináři, ale i obyčejní návštěvníci) příslušné skripty následují více či méně dobrovolně.¹¹² Lze hovořit přímo o *vestavěných uživateli*, jejichž participaci a poslušnost vepsanému skriptu fungování sítě vyžaduje.¹¹³ Skript je předepsán všem aktérům dané sítě, i když se jedná jen o její koncové uživatele (např. obyčejné návštěvníky festivalu). Skript je právě tím, čím se v rámci tvorby hybridních produktů řídí translační pohyby. Podle

¹⁰⁸ Srov. John Law, *Notes on the Theory*, s. 5.

¹⁰⁹ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*. s. 14. Podle něj může i obecné lidské poznání fungovat pouze v těchto dvou odlišných souborech praxí, „ktoré sú účinné, iba ak sú odlišené, no odnedávna takými už nie sú. Prvý súbor týchto prác vytvára prostredníctvom ‚prekladu‘ úplne nové zmesy druhov, hybridy prírody a kultúry. Druhý súbor vytvára ‚očisťovaním‘ dve ontologicky úplne odlišné zóny, na jednej strane zónu ľudí a na druhej zónu nie-ľudských súcen. Bez prvého súboru by praxe očisťovania boli prázdne a zbytočné. Bez toho druhého by práca prekladania bola pomalá, obmedzená či dokonca neprípustná. Prvý súbor zodpovedá tomu, čo som nazval sieťami, druhý tomu, čo som nazval kritikou.“ Ve světě ovšem ve skutečnosti „nenachádzame antinómiu dvoch uzavretých a nezredukovateľne protikladných svetov – kultúrneho sveta ľudskej spoločnosti a prírodného sveta zvieracej spoločnosti.“ Tamtéž, s. 28.

¹¹⁰ Srov. John Law, *Notes on the Theory*, s. 7.

¹¹¹ ANT hovoří i o „narativních scénářích“ či „nastaveních“.

¹¹² Zde je třeba připomenout výše v textu uvedený Lawův citát o překonávaném odporu prvků v síti. Jejich svár je základem pro sebeorganizaci sítě, která se pak ve výsledku jeví jako v podstatě harmonické sladění těchto prvků.

¹¹³ Bruno Latour dává úsměvný příklad těchto „built-in-users“ artefaktu v úvodu své studie *Where are the Missing Masses?*. Vnucuje se tu souvislost s konceptem „funkcionáře“ Viléma Flussera – „člověk, hrající si s aparáty a jednající ve funkci aparátu.“ In týž, *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994. s. 74.

Madeline Akrich je skript sled představ a očekávání, které autor sítě vkládá do jejích jednotlivých článků.¹¹⁴ Skripty jsou „hrány živými či neživými aktéry, mohou být figurativní i nefigurativní.“¹¹⁵ A lze vyvozovat, že v případě, kdy aktéři správně plní úlohy dané jim ve scénáři, vytváří se dojem „přirozenosti“ celého systému. Podstatou síťového propojení je totiž vysoká efektivita jeho organizace, která obratně zastírá svou reálnou konstrukční složitost a staví na odiv (vnějškovou) neproblematickosti – a tedy „přirozenost.“ I MFDF Jihlava je takovým spojením prvků (např. jednotlivých oddělení jako je akreditační systém, tiskový servis, katalog nebo videotéka), které do časové a místní koncentrace Jihlavy rovněž vepisuje určitý skript. Následující text předpokládá, že tento skript je přímo spojený s vnitřním sebe-pojetím festivalu a budováním vlastní identity.

2.1 Reálné aspekty sítě

Síťový artefakt je tedy hybridní fenomén, v němž probíhá určitý *zápas*, generující nikoli destrukci, nýbrž *efekt uspořádání*, a který sleduje určité předepsané skripty.¹¹⁶ Translační pohyby festivalového artefaktu, pomůže dobře pochopit časoprostorová povaha jihlavské festivalové sítě, její vsazení do reálných prostor Jihlavy.

2.1.1 Místní určení sítě

Hostitelská města vyznačují uzlové body v mapě festivalového okruhu a zásadně ovlivňují topografii jednotlivých festivalů. Jak říká Janet Harbord, „lokální infrastruktura místa, kde se festival pořádá, přesahuje do definice události samotné. Událost nemůže být oddělena od svého geografického kontextu.“¹¹⁷ Městská infrastruktura, kulturní zázemí nebo pohostinská

¹¹⁴ Madeline Akrich, c. d., s. 208.

¹¹⁵ Bruno Latour, *Where are the Missing Masses?*, s. 255 (pozn. 4).

¹¹⁶ John Law, *Notes on the Theory*, s. 5.

¹¹⁷ Janet Harbord, *Film Cultures*. London: Sage, 2002. s. 65. Julian Stringer se s ní shoduje: „Tvrdím tedy, že to jsou dnes právě města, která v tomto okruhu hrají roli uzlových bodů, a nikoli národní průmysly. Slovem, chci, abychom prostorové logice historického i současného festivalového okruhu věnovali stejnou míru

kapacita vytvářejí nezaměnitelné vnitřní členění festivalu. Na jeho podobě se zásadní měrou podílí městský *genius loci*.¹¹⁸ A MFDF Jihlava včleňuje do své vlastní rétoriky i podzimní atmosféru hlavního města Vysočiny.¹¹⁹

Pro vztah města a festivalové události je rovněž podstatný její turistický potenciál.¹²⁰ Podle Juliana Stringera poskytují města festivalům určitou „auru zvláštnosti a unikátnosti.“¹²¹ A recipročně i krajská nebo okresní města nacházejí právě ve festivalech možnost, jak patřičně zviditelnit sama sebe. Thomas Elsaesser to formuluje: „S vlastní nevýrazností se potýkající středně velká města se často rozhodnou hostit filmový festival právě kvůli posílení své turistické přitažlivosti, nebo aby sama sebe potvrdila coby kulturní centra [...]“.¹²² Dokazuje to i výrazná mediální diskuse, která byla vedena v regionálním jihlavském tisku po prvním ročníku festivalu. V roce 1997 se totiž do Jihlavy ze zaplavovaného Uherského Hradiště přesunula Letní filmová škola. A její „pobyt“ na Vysočině byl označen za úspěch. Úvahy nad pořádáním podobné akce – ať již LFŠ samotné, anebo jiného festivalu – se ukázaly jako logická reakce a i představitelé města byli takovým možností nakloněni.¹²³ Organizátoři Festivalu českých dokumentů stanovili rozpočet

pozornosti, jakou věnujeme filmům zde uváděným. Okruh existuje coby alegorizace prostoru a jeho mocenských vztahů; působí na základě přenosu hodnot mezi odlišnými geografickými lokalitami *i v jejich nitru*.“ Julian Stringer, c. d., s. 57. (kurzíva J. H.).

¹¹⁸ Který může v případě MFDF Jihlava na někoho působit až bizarně. „Jihlava je krásné město i přes ten obchodní dům postavený za socialismu. A z hlavního náměstí je vidět rovnou až do polí za městem (pro Pražáka věc nevidaná).“ Michal Procházka, *Vězení a étos jihlavského dokumentárního festivalu*. „Cinepur“ 2003, č. 25, s. 5. Nebo: „Už sedmý rok se pravidelně těším na nezaměnitelného genia loci Jihlavy. Na zvláště „vlídně nevlídné“ místo s podivně apatickými lidmi na ulicích, monstrózním UFO projekt(il)em uprostřed hlavního náměstí a spřízněným davem podobně naladěných diváků v sálech.“ Otto Bohuš, *Jihlava 05*. „Cinepur“ 2006, č. 43, s. 7.

¹¹⁹ Vedení Sekce pro filmové profesionály např. své úvodní slovo v katalogu MFDF Jihlava 2009 začíná: „Vážení přátelé českého filmu, vítejte v podzimní Jihlavě.“ *Katalog 13. MFDF Jihlava 2009*, s. 13.

¹²⁰ Ke vztahu vnitrostátního turismu a filmových festivalů srov. Lenka Zemánková, *Filmové festivaly a cestovní ruch v ČR* (Diplomová práce, VŠE 2005).

¹²¹ Julian Stringer, c. d., s. 56.

¹²² Thomas Elsaesser, c. d., s. 86.

¹²³ „Pořadatelé [Festivalu českých dokumentů] se obrátili s žádostí o pomoc i na jihlavskou radnici, jejíž představitelé prohlašovali po nedávném úspěchu Letní filmové školy, přestěhované provizorně do Jihlavy z Uherského Hradiště kvůli záplavám, že podobná akce Jihlavě schází.“ Petr Kubiček, *Gymnazisté připravují festival*. „MF Dnes“, příloha Kultura, 26. srpna 1997, s. 3.

akce na sto padesát tisíc korun. Větší část z něj chtěli pokrýt sponzoringem a příjmy ze vstupného (100 Kč akreditace, 30 Kč jednotlivé projekce), ale padesát tisíc žádali od jihlavské radnice. A nabídli jí tak příležitost, kterou město bez okolků využilo: „V červnu 1997 jsem se velmi neformálním způsobem, někde na chodbě, setkal se starostou a říkám mu, že máme představu o festivalu dokumentárního filmu letos na podzim, že rozpočet je stopadesát tisíc a že padesát bychom chtěli po městu. A tenhle ambiciozní plán se vlastně na té chodbě podařilo naplnit – nějak tam o tom půl minuty přemýšlel a pak řekl, že jo, a udělil nám zřejmě tu maximální částku, kterou jako starosta mohl sám uvolnit.“¹²⁴

Zásadní důležitost vztahu festivalu a hostujícího města výmluvně dokládají úvodní slova regionálních politiků v katalogu. Primátor Jihlavy Jaroslav Vymazal se v roce 2009 vyjádřil: „Vážení návštěvníci festivalu, vážení návštěvníci Jihlavy, jsem rád, že jste opět přijeli na festival do našeho města. Předpokládám, že Vy jako hosté nemůžete postřehnout proměny města za uplynulý rok, zato my zřetelně vidíme, jak se město mění s vaší přítomností. Jsou to změny příjemné a my se na ně těšíme. Vítejte v Jihlavě. [...] Otevřel jsem téma mezinárodních vztahů, dovoluji si ho uzavřít zmínkou právě o česko-německé spolupráci. Do 7. listopadu můžete v Jihlavě v Domě Gustava Mahlera vidět 56 originálů Pabla Picassa. Díla nám zapůjčilo muzeum umění z našeho německého partnerského města Heidenheim... Berte to třeba jako neoficiální doprovodný program festivalu a pozvánku k návštěvě našeho města.“¹²⁵ Politická reprezentace využívá festival, aby obhájila Jihlavu jako

¹²⁴ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha. Komentoval to i regionální tisk: „Po finanční stránce bude rodící se festival zajišťován převážně sponzorsky s podstatným přispěním gymnázia, kde pětice pořadatelů a v příštím roce maturantů v čele s duchovním otcem přehlídky Markem Hovorkou studuje. ‚Festival navrhla podpořit také městská finanční komise, a to padesáti tisíci korunami. S pořadateli jsem jednal a slíbil jim maximální podporu,‘ informoval starosta František Dohnal.“ Tomáš Blažek, *V Jihlavě bude festival dokumentu*. „Horácký deník“, 25. 8. 1997, s. 1.

¹²⁵ *Katalog MFDF Jihlava 2009*, s. 21. O rok dříve psal tentýž politik: „V době festivalu se Jihlava mění, ožívá, atmosféra ve městě se proměňuje. Těším se, že tomu tak bude i letos. Jsme rádi, že k nám tradičně, nebo možná letos poprvé, přijíždíte. Vítejte v Jihlavě.“ *Katalog 12. MFDF Jihlava 2008*, s. 17.

kulturní centrum regionu. Festival jí slouží za reflexní plochu, na níž může představit rozsah péče a podpory, kterou věnuje kulturnímu životu v kraji.¹²⁶ MFDF Jihlava se do města vписuje vazbami kulturními (např. výstavami zapojenými do doprovodného programu festivalu), obchodními (festival prospívá maloobchodním tržbám) i marketingovými (MFDF Jihlava je samotným městem, resp. krajem považován za významnou kulturní akci, dodávající na důležitosti celému regionu). Především se ovšem jedná o vazby čistě místní, prostorové. Festival zanáší do mapy města základní trajektorie pohybů lidí a věcí podle relativně pevně určených souřadnic.¹²⁷ A jednotlivé prvky městské zástavby účelově překládá v prvky své vlastní stavby. Nezbytný doplněk každého festivalového návštěvníka – „festivalová mapa“ – ukazuje, jaké jsou tyto základní orientační body festivalu.¹²⁸ Jeho topografie zahrnuje festivalové centrum, projekční místa, ubytovací kapacity, prostory, v nichž je realizován doprovodný program festivalu a program jeho profesionální části, případně základní přístupové trasy do města (dálniční přivaděč, železniční zastávky, autobusové nádraží). A samozřejmě jsou na mapě vyznačeny i tzv. „festivalové občerstvovny“, tedy ty restaurace, bary či kavárny, které poskytují slevy akreditovaným návštěvníkům festivalu. Následující popis shrnuje rozvržení pro ročníky 2008 a 2009, jež oba vykazují

¹²⁶ A pracuje tak zejména s lokálními kulturními atrakcemi. Nekonstruuje Jihlavu jako mezinárodní kulturní uzel, nýbrž jako regionální centrum, do nějž světové kulturní dění pozvolna proniká (zásluhou právě této politické reprezentace). I zmínka o mezinárodní spolupráci města (s festivalem jinak vůbec nesouvisející) směřuje v prvé řadě k českému publiku přijíždějícímu do Jihlavy. V podobně úsměvném duchu se k regionální kulturní situaci vyslovil i hejtman Kraje Vysočina Jiří Běhounek: „Milí příznivci filmové tvorby, na konci října se krajské město Vysočiny opět stane dějištěm významné přehlídky dokumentární tvorby české i zahraniční provenience. [...] Samozřejmě nesmím zapomenout ani na bohatý doprovodný program, který festival provází a který jistě obohatí kulturní podzim na Vysočině. Přeji všem návštěvníkům festivalu inspirativní a neopakovatelné zážitky a příjemně strávené chvíle na Vysočině.“ *Katalog MFDF Jihlava 2009*, s. 19.

¹²⁷ Bruno Latour ostatně poznamenává, že slovo „aktér“ bylo do teorie sítě aktérů přidáno právě pro zdůraznění jisté aktivity, kterou síť ve své podstatě musí vykonávat (aby vůbec mohla být chápána jako síť): „Síť aktérů je jakákoli entita, která provádí trasování a vepisování.“ *On actor-network theory. A few clarifications*. V této souvislosti je pozoruhodným propagačním aktem MFDF Jihlava i každoroční pronájem reklamní plochy na jednom z trolejbusů jihlavského dopravního podniku, který je „oděn“ do festivalové grafiky. „Trolejbus jako prostor pro setkávání a vzájemnou interakci, ale i svého druhu otevřené kino plující městem ve dne v noci“ zvala na palubu pátého „dokumentárního trolejbusu“ tisková zpráva 16. 9. 2009.

¹²⁸ Pro příklad festivalové mapy z roku 2009 viz přílohu.

velmi stabilní prostorovou uspořádanost, v níž lze přesto pozorovat některé zajímavé translační posuny.

Festivalové centrum jako uzlový bod konfigurace

První ročník festivalu promítal padesát pět filmů svého programu pouze v jihlavském kině Dukla. To se v následujících letech stalo svého druhu symbolem festivalu, předmětem jeho vnitřní nostalgie a „mýtu“ o komunitních festivalových začátcích.¹²⁹ Jeho kapacity ovšem rozvoj festivalu brzy přesáhl a festivalové centrum bylo v roce 2004 přesunuto do *Domu kultury odborů* (Tolstého ul. 2, zkráceně DKO) – s ohledem na hladší příjem vzrůstajícího množství návštěvníků i kvůli systematictějšímu využití místních sálů.¹³⁰

O DKO lze uvažovat jako o *závažném průchozím bodu* celé festivalové topografie. Nejen, že místní Velký sál je největším festivalovým kinem a probíhají v něm zahajovací a zakončovací ceremoniály akce. Především se zde nachází hlavní část festivalového zázemí a musí sem zamířit všichni návštěvníci festivalu.¹³¹ Je sem situováno oddělení akreditací a ubytování pro běžné návštěvníky i festivalový obchod. Sídli zde produkce festivalu, redakce deníku Dok.revue a střižna televizního zpravodajství *Minuty z Jihlavy do hlavy*. Společenský sál DKO pak především slouží jako ústřední místo setkání filmových profesionálů. Nachází se zde středisko pro zahraniční i domácí hosty, videotéka trhu East Silver, tiskový servis festivalu, a informační přepážka projektů Doc Alliance.

Příklad DKO dokazuje neoddělitelnost prostorového uspořádání sítě a její časové harmonizace. Otevírací doba jednotlivých akreditačních oddělení fakticky určuje dobu možného přístupu na festival (v letech 2008 i 2009 hosté/ novináři 9.00-22.00, účastníci 9.00-24.00). Využití Společenského sálu jako festivalového výchozího místa pro novináře a profesionály z DKO

¹²⁹ Např. Jaromír Blažejovský v roce 1997 psal: „Atmosféra byla tak spontánní, že se ani nedalo rozlišit, kdo je z gymplu, kdo z FAMU, kdo z klubů a kdo studuje filmovou vědu. Zdálo se, že kino naplnily dvě stovky budoucích dokumentaristek a dokumentaristů.“ Jaromír Blažejovský, *Naslouchej, filmuj, přemýšlej : Festival českého dokumentu byl koncertem profesionality a nadšení*. „Rovnost“ 1997, č. 251, s. 12.

¹³⁰ Projekce festivalového programu se v něm ale konaly již o rok dříve. Srov. sekce FAQ na <http://www.dokument-festival.cz/faq.phtml?sect_id=179%A7_id=179> [cit. 2010-04-05].

¹³¹ K tomu ostatně vybízí i internetové stránky festivalu na výše uvedeném odkazu.

vytváří orientační bod v časovém rozvrhu těchto festivalových kolektivů. S tím souvisí i otevírací doba videotéky trhu East Silver (v roce 2008 to bylo 9.30-22.00, poslední festivalový den do 18.00; v roce 2009 pak 10.00-22.00, poslední den jen do 18.00). Ve Společenském sále se také nacházejí schránky na vzkazy jednotlivým hostům (tzv. „message pockets“). DKO je rovněž protějškem festivalového centra DOK Leipzig a tedy i zastávkou v „jízdním řádu“ doku-busů na trase mezi oběma festivaly.

Vytvořit z DKO zřetelný průchozí bod festivalu pomáhá jeho každoroční grafická a architektonická podoba. Festival obecně se na městskou výstavbu „nalepuje“ ve formě nejrůznějších grafických výstupů a aplikací (vedle využití tradičních reklamních ploch např. různými lešenářskými konstrukcemi nebo v ulicích rozvěšenými „festivalovými vlajkami“, variujícími českou státní vlajku, jejíž modré pole ovšem nabývá tvaru trychtýře). A právě DKO je v tomto směru transformováno nejvýrazněji.¹³² Překlad jeho sociálně-realistické architektury (autorů Věry a Vladimira Machoninových z přelomu padesátých a šedesátých let) ve svébytný *artefakt* festivalového designu se snaží propojit výtvarnou koncepci s fungováním jednotlivých pracovišť.¹³³ Společným prvkem architektonických návrhů z let 2008 a 2009 byla střídmost – uplatnění nízkonákladových řešení, případně přímo použití recyklovaných materiálů.¹³⁴ Pro Bruna Latoura je *res extensa* architektury vždy „tokem transformací,“ jenž přepisuje materiální objekty podle určitých předobrazů a plánů.¹³⁵ Architektonický útvar podle něj může být i svébytně „reinterpretován“, využíván jednotlivými uživateli k dosahování jejich cílů a

¹³² Pro konkrétní představu těchto proměn viz obrazovou přílohu.

¹³³ Architekty festivalu byli v roce 2008 Petr Bakoš, v roce 2009 Josef Čančík a Vít Šimek. Autorem výtvarné koncepce festivalu je již od roku 2001 grafik Juraj Horváth. K festivalové grafice jako specifické diskurzivní praxi festivalu ještě blíže v podkapitole 2.3.

¹³⁴ „Myšlenka architektonických prvků vychází z grafického podání, kde je použito rentgenové prosvětlování v detektoru na kovy. Pracujeme se světlem a pod povrch obnaženými materiály a konstrukcemi. Od prapůvodního návrhu s vakuovanými igelitovými prvky jsem se dostal k pevnějšímu tvaru surové dřevotřísky (DTD) s přiznanými konstrukčními prvky,“ vysvětloval festivalový architekt koncepci pro rok 2008. Srov. obrazová příloha.

¹³⁵ Bruno Latour, Albena Yaneva, *Give me a Gun and I will Make All Buildings Move : An ANT's View of Architecture*. In: Geiser, Reto (ed.), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basilej: Birkhäuser, 2008, s. 85. Dostupný z WWW: <<http://www.bruno-latour.fr/poparticles/poparticle/P-138-BUILDING-VENICE.pdf>> [2010-04-05].

může se dokonce stát i místem sváru těchto aktérů.¹³⁶ Specifická architektura a design festivalu *překládají* budovu DKO v nástroj festivalového „navádění problematických prvků [jednotlivých návštěvníků, pozn. J. H.] proudem jejich záměrů a proměnlivými trajektoriemi jejich snah, ať již úspěšných či neúspěšných.“¹³⁷ DKO funguje jako „usměrňovač [...], prostředek koncentrace aktérů a jejich rozesílání do dalších míst tak, aby produktivně fungovali v čase i prostoru [festivalu, pozn. J. H.].“¹³⁸ Schematické návrhy prostorového členění DKO ukazují, jak jej festivalová architektura proměňuje. Některé přirozené prvky stavby festivalová architektura spíše jen graficky dotváří a využívá je jako síťové uzly (šatna v prvním patře je transformována v akreditační přepážku a festivalový obchod, prostor pod schodištěm tamtéž je zase využit pro umístění barového pultu atd.). Jiné prostory DKO pak přímo modifikuje a diferencuje v nově vznikající „průtoková“ ohniska v latourovském „toku transformací“ (především Společenský sál).¹³⁹

¹³⁶ Autor této práce si vzpomíná na konkrétní anekdotický projev budovy jako místa síťové kontroverze z roku 2008. DKO, coby základní místo festivalového setkávání, se tehdy stalo svědkem, jak protagonista jednoho ze soutěžních českých filmů tělesně inzultoval jistého člena poroty, který nahlas vyjádřil své opovržení tímto snímkem.

¹³⁷ Bruno Latour, Albena Yaneva, *Give me a Gun and I will Make All Buildings Move : An ANT's View of Architecture*, s. 87

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Viz obrazovou přílohu. Architekt Josef Čančík svůj projekt pro ročník 2009 charakterizuje: „Jedním ze zásadních úkolů architekta festivalu je přetvoření velkého společenského sálu kulturního domu DKO [...] v tzv. ‚Film Industry Area‘ přístupnou pouze ‚filmovým profesionálům‘, která má čtyři sekce [...] Každá z částí musí dostat v rámci sálu přiměřený prostor k naplnění svých potřeb. Pro East Silver to např. znamená množství počítačových pracovišť řešených tak, aby filmoví profesionálové mohli během festivalu nerušeně shlédnout desítky až stovky filmů. Proto jsme pro East Silver na podiu vytvořili translucenční labyrint, který každému poskytl dostatek intimity. Pro Film Industry Area je důležitý systém předávání nejružnějších tiskovin a vzkazů. Proto jsme jako dominantu sálu vystavěli rondel z cca 1200 speciálně navržených a pro festival vyrobených lepenkových boxů, který byl nejen architektonickým objektem sám o sobě, ale především velkou sumou ‚poštovních schránek‘. [...] Dále byl vyřešen centrální pult odbavení festivalových diváků (akreditace, ubytování a festivalový obchod). Na dobu trvání festivalu jsme také poupravili urbanistický kontext doplněním chybějící nárožní věže k hmotě budovy DKO. Lešeňová věž nesoucí festivalový megaboard a zvýrazněná na své koruně červenými světly se stala hlavním ‚poutačem‘ festivalu. Použití klasického trubkového lešení jako synonyma pro dočasnost zároveň korespondovalo s letošním festivalovým motto: ‚rekonstrukce‘.“ Dostupné z WWW: <<http://cancik.net/aktualne.html>> [cit. 2010-04-05].

Právě do DKO jsou v Jihlavě sváděny trajektorie organizačních procesů i individuálních pohybů lidí (přijíždějících na Vysočinu s často rozdílnými, až rozpornými záměry, které spoluvytvářejí nezbytné chvění denní festivalové reality). Ti jsou zde tříděni podle typu akreditace a vysíláni na další místa sítě buď v závislosti na individuálních programech (obyčejní návštěvníci), nebo podle předem určených protokolů (mj. porotci, štáb).

Projekční místa¹⁴⁰

V roce 2008 byl největším festivalovým sálem *Velký sál* DKO (kapacita 523 míst).¹⁴¹ Dále se promítalo ve dvou sálech nově zrekonstruovaného *kina Dukla* (Jana Masaryka 20) – *Reform* (kapacita 160 míst) a *Edison* (kapacita 60 míst).¹⁴² Poprvé bylo plnohodnotným sálem festivalového programu *Kino Sokol* (Tyršova ul. 12, kapacita 360 míst).¹⁴³ Volně přístupné projekce pod širým nebem (v sekci *Živé náměstí*) se konaly u obchodního domu na *Masarykově náměstí*. V roce 2009 zůstal v DKO opět v provozu pouze Velký

¹⁴⁰ Údaje o kapacitě promítacích míst pocházejí z internetových stránek provozovatelů jednotlivých sálů.

¹⁴¹ V roce 2007 byla používána ještě tzv. *Malá scéna* (kapacita 90 míst).

¹⁴² Téma rekonstrukce kina Dukla dominovalo i oficiálním vyjádřením představitelů města. Srov. pasáž úvodního slova primátora Jaroslava Vymazala v katalogu z roku 2008: „Myslet kinem... s trochou nadsázky bych tak mohl opsat motto Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů pro potřeby vedení města Jihlavy. V posledních měsících pozornost radnice více než kdy jindy směřovala k budově kina Dukla. To bylo to staré kino, ve kterém jste sledovali dokumenty před rokem. Nyní vám můžeme s radostí, a přiznávám, že i s trochou zdravé hrdosti, oznámit, že kino Dukla je úplně jiné, přestavěné, opravené [...]. Jihlava právě dokončila velmi nákladnou a časově snad vůbec nejnáročnější stavbu, která podléhala velmi přísné kontrole magistrátu a prostřednictvím médií také veřejnosti. Je proto patřičné, zde poděkovat jihlavským zastupitelům, kteří hlasovali pro rekonstrukci Dukly, a ministerstvu kultury, které si uvědomuje nadnárodní význam festivalu a na rekonstrukci kina významně přispělo. A také dodavateli, který se pustil do jistě prestižní, ale také mimořádně náročné zakázky.” *Katalog 12. MFDF Jihlava 2008*, s. 17

Přestavba stála celkem 52 milionů korun, přičemž částkou 15 milionů korun přispělo Ministerstvo kultury. Srov. internetové stránky Jihlavy. Dostupné z WWW: <http://www.jihlava.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=5967&id=467060> [2010-04-05].

¹⁴³ V roce 2007 hostilo pouze projekce „toho nejlepšího ze současného českého dokumentu“ v sekci *Doc.Sokol*, v podvečer každého dne festivalu.

sál. Oproti předchozímu roku navíc ubylo kino Sokol, oficiálně z důvodů nižšího rozpočtu akce.¹⁴⁴

Sekce pro filmové profesionály

Profesionální program MFDF Jihlava je svého druhu samostatná akce uvnitř festivalu, s vlastní výtvarnou koncepcí, vlastním personálem i prostorovým začleňováním.¹⁴⁵ Filmový trh East Silver rovněž pracuje s vlastní grafikou a jako oddělená instituce má také vlastní zaměstnance (jež si nevybírám samo vedení festivalu). S festivalem se nicméně úžeji propojuje v prostoru – jeho videotéka je situována do DKO. Akreditační „kolečko“ podstupují hosté East Silveru i účastníci East European Fora právě v DKO.

V roce 2008 probíhaly přípravné workshopy Ex Oriente Filmu a East European Fora v hotelu Gustav Mahler (Křížová ul. 4). Finální veřejné prezentace pak v centru profesionální sekce v Horáckém divadle (Komenského ul. 22). O rok později se celek East European Fora přemístil do učeben a sálů Střední umělecké školy grafické Jihlava (SUŠG, Křížová ul. 18). V aule školy se rovněž konal závěrečný „pitching“. Obsazení auly si vynutilo přemístění části doprovodného programu samotného festivalu do jiných prostor. Za tímto přesunem stály rovněž důvody finančního rázu, učebny SUŠG ale edukativnímu pojetí profesionálního programu v podstatě dobře vyhovovaly.

Místa doprovodného programu

Doprovodný program MFDF Jihlava tvoří části, které jsou určeny všem návštěvníkům festivalu (bez rozdílu typu akreditace), a částí s více či méně omezeným přístupem. V každém případě jsou doprovodné akce koncentrovány do několika málo prostor.

V roce 2008 hostila aula SUŠG panelové diskuse (veřejné i neveřejné, např. „Otevřené vizuální archivy“) a dílny („Média a dokument“). A konferenční

¹⁴⁴ Srov. např. ČTK, *V Jihlavě začal festival dokumentů, první ceny rozdány* [online]. „Týden.cz“, 27. 10. 2009. Dostupný z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/festival-dokumentarnich-filmu-jihlava-2009/v-jihlave-zacal-festival-dokumentu-prvni-ceny-rozdany_145275.html> [cit. 2010-04-05].

¹⁴⁵ Už v začátcích ročníku 2001 měla někdejší Burza námětů vlastní sídlo v tehdejší Vyšší odborné škole polytechnické (dnes Vysoká škola polytechnická Jihlava).

setkání hostil i menší sál kina Dukla („Festival Identity“ nebo „Panel připravovaných evropských dokumentů“). Hudební program festivalu se konal v klubu Trane (Křižíkova ul. 17). Autorská čtení ve vinárně Vinové (Bezručova 7). Zásadní místo večerních (a nočních) setkání, které v podvečer hostí divadelní vystoupení, byl potom tzv. „Stan“ v Tyršových sadech u městského vlakového nádraží. Během následujícího ročníku sloužila panelovým diskusím a dílnám Posluchárna č. 3 Vysoké školy polytechnické (Tolstého ul. 16).¹⁴⁶ Důvodem přeložení dílny „Média a dokument“ z auly SUŠG byla snaha zabránit časovým kolizím s workshopy Sekce pro filmové profesionály. Hudební program se přesunul do klubu Dělnák v Dělnickém domě (Žižkova ul. 15). Divadelní představení a autorská čtení, se pořádala ve Stanu. I ten se ovšem přesunul – za kino Dukla, do parku Jana Masaryka, což napomohlo nejen jeho vyšší návštěvnosti (nacházel se tak blíže festivalovým kinům), ale současně i festivalové nostalgii, neboť v minulosti byl stan několik let právě za kinem Dukla.

Jako místa doprovodného programu, který zpravidla plynule přechází do večerního společenského života festivalu, je bezesporu nutné připomenout i celou řadu barů, kaváren a hospod, které město festivalu nabízí. Jsou to zejména kavárna Etage na Masarykově náměstí (protože její provozovatel zřizuje i kavárnu ve festivalovém centru) a vinárna Vinové, která již několik let plní úlohu důležitého sociálního uzlu festivalu, i když nemusí být právě oficiálním místem festivalového programu (oproti předchozímu ročníku se zde v roce 2009 nekonala autorská čtení, ale podnik přesto zůstal např. místem setkávání VIP hostů před slavnostními ceremoniály festivalu).

Ubytovací kapacity

Hlavní město Vysočiny disponuje poměrně rozsáhlým pohostinským zázemím. Nicméně již několikátý rok se MFDF Jihlava potýká s tím, že tyto kapacity přestávají stačit množství festivalových návštěvníků. V letech 2008 a 2009 byla festivalu k dispozici relativně stálá nabídka.¹⁴⁷ Ubytování spravované

¹⁴⁶ Jakoby se tím festival vrátil ke svým kořenům besed pořádaných ve druhé polovině devadesátých let Markem Hovorkou.

¹⁴⁷ Festival některé hotely výhradně pro sebe nerezervuje a tuto volnou nabídku ubytování zveřejňuje na internetových stránkách na <http://www.dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=2886> [cit. 2010-04-

festivalem lze v zásadě rozdělit na kapacity, které si návštěvníci festivalu hradí, nehradí, anebo hradí jen z části. O tom, jaký ubytovací servis je návštěvníkovi poskytnut, rozhoduje především typ jeho akreditace, resp. jeho úloha na festivalu.

Obyčejný návštěvník má možnost zažádat produkci pouze o dva typy bydlení v kategorii tzv. „nízkonákladového ubytování“, které si bezpodmínečně platí. Jedná se o lůžko na ubytovně nebo v jedné z tělocvičen.¹⁴⁸ Velkou část hotelových kapacit a penzionů v Jihlavě pak festival rezervuje pro zvané hosty, případně pro ty profesionály a novináře, kteří sice nejsou festivalem zvaní, ale požádají festival, aby jim ubytování zprostředkoval.¹⁴⁹ Posledním typem ubytování jsou privátní podnájmy. Na nich se festival domlouvá individuálně s obvyklými jihlavskými pronajímateli. Tyto „festivalové byty“ jsou během festivalu nabízeny, rovněž přednostně, pozvaným novinářům či hostům, kteří jsou ochotni kývnout na nižší standard ubytování.

Výše popsané festivalové prostory podstupují různé translační proměny, jimiž síť reaguje na aktuální podmínky. Např. využívání konkrétních projekčních sálů závisí na rozsahu programu, předpokládané návštěvnosti i finančních možnostech akce v daném roce. Důležitost té které části programu a její

05]. Naneštěstí zde není prostor pro bližší průzkum postupného přibývání jednotlivých hotelů, penzionů a ubytoven do nabídky festivalu (prvním, s festivalem spojeným hotelem byla Zlatá hvězda na Masarykově náměstí, dnes již mimo provoz), který by bezesporu ukázal nejen stoupající zájem jejich provozovatelů (přímo úměrný stoupající prestiži akce), ale byl by i výmluvným dokladem přímého vrůstání festivalové sítě do městské infrastruktury a obchodu.

¹⁴⁸ Ubytovny po oba podrobněji mapované ročníky festivalu byly: SK Slavia (Plk. Švece 1), U pumpy, (Znojemská ul. 76a), Lucie (Mostecká ul. 10), Lidická (Lidická kolonie 45), Delvita (Havlíčková ul.), PORS (Srážná ul. 40), U zimního stadionu (Jiráskova ul. 6), TJ Sokol Bedřichov (Stamicova ul. 2), Ubytovna Pávov, Ubytovací služby Jihlava (Jiráskova ul. 32), Domov mládeže při Střední sociální škole U Matky Boží (Křížová ul. 12), Domov mládeže při ISŠS (Věžní ul. 28), Turistická ubytovna (Brněnská ul. 46). Tělocvičny pak: Sokol (Tyršova ul. 12), ZŠ Křížová (Křížová ul. 33).

¹⁴⁹ Využívány jsou následující hotely a penziony: Euro Agentur Business Hotel Jihlava (ul. Romana Havelky 13), Grandhotel Garni Jihlava (Husova ul. 1), Hotel Gustav Mahler (Křížová ul. 4), PHotel Milénium (Komenského ul. 11), Penzion Joštovka (Joštova ul. 37/8), Penzion Oáza (tř. Legionářů 34), Penzion U svatého Jakuba (Jakubské nám. 4), Mahlerův penzion Na hradbách (Brněnská ul. 31/19), Villa Eden (ul. 17. listopadu 8), hotel Euroresidence (Brněnská ul. 4), Penzion Atrium (Husova ul. 36), Penzion Atlet (Mlýnská ul. 2) a Apartmány U Dvora (ul. U Dvora 21/920).

načasování rozhodují o tom, že např. festivalové dílny ustoupí programu profesionální sekce. Omezená ubytovací kapacita zase určuje, kolik hostů si může festival dovolit pozvat, vyžaduje rozvahu v poskytování každého volného lůžka a přesnou kontrolu, kdy a jak jsou jednotlivé pokoje obsazené. I zdánlivě podružný faktor pohostinství tak fakticky ovlivňuje (přinejmenším kolektivní) rozvoj akce.

2.1.2 Časové určení sítě

Jak ukazuje Marijke de Valck, „načasování je klíčovou starostí festivalové organizace.“¹⁵⁰ Určuje přípravy festivalu, jeho průběh a činnost jednotlivých skupin návštěvníků. I každý z nich na festival přijíždí s nějakým vlastním časovým rozvrhem, anebo po příjezdu alespoň sleduje určitý před-nastavený plán. A čas je neopominutelným prvkem ve vytváření festivalového programu jako takového (filmového i nefilmového). „Filmy jsou promítány v určeném pořadí. A toto načasování je důležité, protože den a čas projekce mohou ovlivnit přijetí daného snímku; premiéra naplánovaná na pondělní ráno si pravděpodobně získá menší pozornost diváků, než ta, která je určena na sobotu večer,“ uvádí obecný příklad de Valck.¹⁵¹ Zásadní je i včasná přítomnost filmových kopií na festivalu a jejich následné odzkoušení při tzv. „zkušebních projekcích“ přímo ve festivalových kinech.¹⁵² Neopominutelná programová brožura, vydávaná k akreditacím na festival, obsahuje vedle mapky a základního přehledu festivalových sálů, ubytovacích kapacit atd., především vlastní časový skript festivalu: Návod návštěvníkům ke čtení festivalu a vytváření vlastních provozních harmonogramů, který se opírá o pevně určené programové bloky (okna v 10.00, 12.00, 14.00, 16.00, 17.00,

¹⁵⁰ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 143.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 144. MFDF Jihlava nasazuje neočekávanější tituly do Velkého sálu DKO, ale někdy je obtížné odhadnout divácká očekávání předem. Např. v roce 2009 tak kino Dukla vůbec nestačilo diváckému zájmu o jeden z programových bloků sekce Jak Češi hajlovali, který se věnoval životu v protektorátní Jihlavě.

¹⁵² O těchto „skrytých“ projekcích festivalu lze vlastně uvažovat jako o jakémsi paralelním časovém programu jihlavského festivalu, který je o to pozoruhodnější, čím je skrytější hlouběji v organizačním soukolí akce. Zkušebních promítání se účastní vybraní členové štábu a někdy i tvůrci filmů. A tyto projekce tak vytvářejí zvláštní diváckou situaci, v níž není předmětem kritické reflexe filmový text, nýbrž samotný kinematografický aparát, který jej zprostředkovává.

20.00, 20.30 a 22.30). Ty se někdy překrývají, jindy na sebe navazují, tak aby se diváci mohli plynule přesouvat mezi jednotlivými sály. Časový program festivalu a jeho individuální divácké uchopení vlastně vytváří to, čemu Latour říká „zmnožené časy“ sítě.¹⁵³

Zásadním předmětem časové harmonizace festivalu je i doprava na, z a během festivalu. Festival využívá, či přímo realizuje celou řadu specifických „jízdních řádů“. Jednak užívá přirozenou dopravní obslužnost města, jednak reflektuje příjezdy a odjezdy meziměstských spojů (vlaků i autobusů).¹⁵⁴ Festivalová doprava dále vytváří vlastní síť přípojí, určených pro významné festivalové hosty, především z letišť v Praze, resp. ve Vídni.¹⁵⁵ V omezené míře je možné přivážet či odvážet hosty i do jiných měst (po individuálním posouzení, jak je ta která cesta důležitá). Prodloužením těchto meziměstských či mezinárodních dopravních trajektorií do nitra města je pak rozvoz hostů do jejich hotelů. V pevně určených denních intervalech rovněž mezi DKO a vzdálenějšími hotely jezdí festivalové mikrobusey.

2.1.3 „Váš domácí festival“ jako efektivní překlad

Projekt „Váš domácí festival“ z roku 2009 nabízí zajímavý příklad translačního procesu. Lze na něm dobře demonstrovat časoprostorovou harmonizaci sítě i její přizpůsobivost. Organizátoři totiž projektem nejprve kompenzovali ztrátu kina Sokol, ale posléze jej dokázali využít ve prospěch akce jako celku.¹⁵⁶

„Přestože jihlavský festival je kontaktní událostí, která neodděluje hosty a účastníky červenými koberci a VIP salonky, půjde v případě ‚Vašeho domácího festivalu‘ o nový zážitek a zcela bezprostřední setkání s filmem a

¹⁵³ „Čas nie je všeobecný rámec, ale provizórny výsledok spájania súcen.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*. s. 98.

¹⁵⁴ Údaje o plánovaných příjezdech a odjezdech jsou v akreditačním procesu povinné na úrovni dní („Příjezdu 27. října...“), dobrovolné – nicméně pro hladký chod organizace během festivalu velice žádané – jsou pak po individuální domluvě i na úrovni přesné hodiny.

¹⁵⁵ Zde je již přesný údaj o času přiletu naprosto nezbytný.

¹⁵⁶ „Bylo nutné to brát s chladnou hlavou a říct si, přijdeme o kino. A to zároveň znamenalo, že jsme museli udělat něco, čím bychom na festival alespoň přilákali pozornost. Byl to právě případ těch projekcí v domácnostech.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010, Praha.

jeho tvůrcem. Masu diváků v temném kinosále nahradí několik desítek konkrétních tváří v prostředí autentických bytů a jejich obývacích pokojů či kuchyní. V současném českém prostředí naprosto unikátní gesto, navazující na tajné bytové přednášky či divadelní představení, pořádané v době normalizace,¹⁵⁷ charakterizuje projekt tisková zpráva festivalu a naznačuje, jak drobnými spoji se festivalová síť může šířit prostorem města.¹⁵⁷ Tímto projektem dokazuje síť MFDF Jihlava svůj fraktálový potenciál efektivně přejít na nižší strukturální úroveň. Jestliže jednotlivými kiny nebo ubytovacími kapacitami se festivalový korpus do městské zástavby začleňuje na makro-úrovni, jednotlivými bytovými představeními se na město napojuje již pouze skrze tváře a těla návštěvníků a hostitelů v intimních prostředích jejich bytů.¹⁵⁸

„Váš domácí festival“ lze považovat za úspěšný *přepis* určité masové zkušenosti (kina) v její obrácení „dovnitř“, k divácké intimitě (byty). Ukazuje schopnost sítě jednat na dálku a přidělovat jednotlivým svým složkám specifické kompetence tak, aby zvýšila svou efektivitu.¹⁵⁹ Překlad kina v bytové projekce směřuje k větší *trvanlivosti* a odolnosti (ve srovnání s tradičním kinosálem), už vzhledem k takřka nulovým finančním nákladům na svou realizaci. Je i *mobilnější*, ve smyslu proměnlivosti a rozptýlení městem (každý den se promítá na jiných místech a v jiné časy). Přesně *anticipuje* a následně naplňuje divácká očekávání (dostane se zrovna na toho kterého diváka ještě místo?). A konečně se stává jedním z nejvýraznějších a *nejdůležitějších* prvků celé sítě, především tím, jak proměňuje povahu festivalového filmového diváctví.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Tisková zpráva, zaslaná 16. 9. 2009. Uvedený citát výmluvně komentuje některé aspekty sebe-pojetí MFDF Jihlava: Festival vnímá sám sebe jako akci výlučnou (která záměrně nehraje na „VIP notu mocných a vážených“) a inovativní (která vnáší – přinejmenším do domácího festivalového mikro-okruhu – unikátní organizační prvky). Odkaz na předlistopadová bytová divadla právě v roce dvacátého výročí revoluce zase odpovídá mýtu o vzniku festivalu „zespoda“ a jeho undergroundovou tradici.

¹⁵⁸ Thomas Elsaesser přirovnává festivaly přímo k organicky pulzujícím sítím: „[S]ít' s uzly a nervovými zakončeními, kapilární výměna a osmóza mezi různými vrstvami sítě, [...] systém jako celek je vysoce porózní a perforovaný.“ Thomas Elsaesser, c. d., s. 87.

¹⁵⁹ Srov. Bruno Latour, *Where are the Missing Masses?*, s. 233.

¹⁶⁰ Přesná statistika návštěvnosti projektu naneštěstí neexistuje a autor práce nemůže podat ani osobní svědectví o samotných projekcích. Jejich atmosféru a průběh snad přiblíží alespoň citace z denního zpravodajství na internetových stránkách MFDF Jihlava.

Původně sebezáchovný projekt vrací vlastně festival k jakési prvotní zkušenosti s filmem. Nabízí osobní setkání s médiem tváří v tvář (kdy např. autor filmu sám ovládá přenosnou promítačku nebo DVD přehrávač). Toto setkání může být ovšem zprostředkováno výlučně síťovou strukturou. Pořád jde pouze o část většího celku-festivalu, o jeden z uzlů rozsáhlejší sítě, která má širší záměry (jakkoli věnuje této drobné inovaci plnou organizační a marketingovou péči). „Váš domácí festival“ mohl zaznamenat takový divácký úspěch jen díky tomu, že šlo o součást regulérní festivalové události.

Při čtení „Vašeho domácího festivalu“ jako určité mikro-sítě v širším rámci lze dobře pochopit výstavbu síťového scénáře, *skriptu*. Festivalové noviny Dok.revue v průběhu MFDF Jihlava pravidelně uveřejňovaly aktuální program domácích projekcí s popisem, jak je možné se na jednotlivá promítání dostat. Program zahrnoval celkem osm filmových setkání s hosty. Předem byl ovšem zveřejněn jen promítaný titul, čas projekce a host, který film uvede. Adresu konkrétních bytů se dozvěděli pouze úspěšně přihlášení zájemci.¹⁶¹

Napětí a jistá míra náhody jsou neodmyslitelné vlastnosti sítě. Řídí je ovšem specifické protokoly, mají stanovené mantinely a možná východiska. Daná skupina aktérů (v tomto případě návštěvníci) jako vestavění uživatelé, kteří

29. října 2009: „Zázitek, na který se nezapomíná. Díky za to patří především hostiteli, který svou usměvavou vstřícností zbavoval návštěvníky zárodků ostýchavosti již ve dveřích. V domácnosti se sešlo na deset diváků, z toho dva Finové a maďarský režisér. Ugrofinská menšina okamžitě navázala komunikaci - a prostředkujícím jazykem jim při tom byla čeština. Někdo přinesl víno, další rozkrájel papriky [...].“ Dostupné z WWW: <http://www.dokument-festival.cz/portal_index.php?lang=cz&page=detail&news_id=3001> [cit. 2010-04-05].

30. října 2009: „Výchozím materiálem pro uvedené představení se staly amatérské záběry zaznamenávající rozmanité události v životě hlavního hrdiny. Vhodně zvolené domácí prostředí navozující pocit blízkosti konvenovalo s osobním charakterem filmových vzpomínek. Hlavním realizátorem byl experimentální režisér Martin Ježek spolu se dvěma hudebníky a dalším kolegou, který promítal diapozitivy. Martin Ježek po příchodu hostů pustil rádio a naladil večerní pohádku, aby navodil atmosféru pro nadcházející představení. Podával se svačák a víno a publikum se dostávalo do uvolněné nálady. Poté bylo možné přistoupit k samotné projekci. Martin Ježek nejdříve představil své kolegy a vzápětí se přesunul ke dvěma 8mm promítačkám. Radost z improvizace ovládla nejen tvůrce, ale i diváky.“ Dostupné z WWW: http://www.dokument-festival.cz/portal_index.php?lang=cz&page=detail&news_id=3025 [cit. 2010-04-05].

¹⁶¹ Uvedeny byly filmy: *Počátek a lev* (Ondřej Vavrečka, 28. října 2009, 16.00), *Hráz pomíjivosti*, *Lost World* (Gyula Nemes, 28. října 2009, 19.00), *Zdroj* (Martin Mareček, 29. října 2009, 16.00), *Ivetka a hora* (Vít Janeček, 29. října 2009, 18.00), *Pan Román* (Martin Ježek, 29. října 2009, 19.00), *Alén* (Martin Řezníček, 30. října, 16.00), *Jak se vaří dějiny* (Peter Kerekes, 31. října 2009, 14.00) a *Imitace života* (Mike Hoolboom, 31. října 2009, 16.00). Srov. *Programová brožura MFDF Jihlava 2009*.

sledují určité pokyny. A organizátoři festivalu *designují* síť tak, aby tyto uživatelské postupy fungovaly co nejlépe. Jednoduchý skript mini-sítě „Vašeho domácího festivalu“ zněl: „Máte-li zájem se některé z bytových projekcí zúčastnit, pošlete v den uvedení snímku SMS mezi 9:00 a 12:00 na číslo 608 213 804. Pokud budete mezi prvními, pošleme Vám obratem SMS s adresou a přístupovým kódem. Zúčastnit se mohou pouze akreditovaní účastníci. Podoba SMS: ‚NAZEV FILMU 1‘ v případě, že půjdete na projekci sami, ‚NAZEV FILMU 2‘, půjdete-li s doprovodem. Na jedno telefonní číslo obdržíte nejvýše dvě vstupenky na jeden promítací blok.“¹⁶² Skript stanovuje základní set úkonů, které příslušné aktéry-zájemce čekají. Tuto atribuci určitého sledu úkonů příslušným aktérům sítě nazývá ANT *předpisem*.¹⁶³ A předpis je rovněž do značné míry směsí uživatelské dobrovolnosti a nedobrovolnosti. Návštěvníci festivalu se pro účast ve „Vašem domácím festivalu“ rozhodují zcela sami. Síť je k následování skriptu domácích projekcí nicméně primárně láká – svou atraktivitou (tu podporuje i festivalová šeptanda). A celý proces se tak zdá přece jen o něco méně dobrovolný: „Váš domácí festival“ se stává atrakcí, kterou musí všichni zažít.¹⁶⁴

Příklad projektu „Váš domácí festival“ měl blíže vysvětlit, jak síť reaguje na změnu vnějších podmínek. Efektivní translační změny jsou nejen pragmatickým řešením nastalé situace, ale současně mohou být i výhodným řešením – pro sebeudržení a posílení sítě jako celku.¹⁶⁵

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Pozoruhodná je Latourova paralela s uměním: „Např. renesanční malířství je vytvořeno (*designed*) tak, aby bylo pozorováno z určitého úhlu pohledu předepsaného ortogonálními liniemi, stejně jako dopravní semaforey vyžadují, aby je jejich uživatelé [v tomto případě řidiči, pozn. J.H.] pozorovali nikoli z chodníku, nýbrž ze silnice. [...]” Bruno Latour, *Where are the Missing Masses?*, s. 256 (pozn. 8).

¹⁶⁴ „Programovací příkaz ‚User Input‘ rovněž znamená vpisování živého aktéra do komplexního automatu, kdy chování tohoto aktéra je současně svobodné i předurčené.“ Tamtéž. I Marijke de Valck si ostatně všímá, „[...] jak pečlivě festival těží ze vznikajících klepů.“ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 191.

¹⁶⁵ Především ve smyslu diváckých sympatií. „Předstíh plná bot a kabátů, místo vstupenky lahev vína a sledování filmů z útulné pohovky, na níž se válí plyšová hračka pro psa, který patří do rodiny. Domácí kino bylo asi nejatraktivnější novinkou letošního mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě. 13. ročník už zavedené akce opět dokázal, že rád vybočuje z řady – a programová skladba je toho jen důkazem. Na rozdíl od tvůrců hraných filmů se čeští dokumentaristé včetně nejmladší, ještě studující generace, nebojí provokovat a aktivně ve filmech vyjádřit názor na sebe i na českou společnost.“ Irena Hejdová, *Tatíček Klaus i hypnotizér Landa*. „Týden“, č. 45, roč. 16, s. 80. Alespoň ve zmínce se o novince letošního roku zmiňuje i celá řada dalších

Projekt dovoluje vyvodit některé dílčí závěry o povaze jihlavské festivalové organizace: Hravost v pojetí festivalu samotného, snaha o překvapivá řešení a osobní přístup ke kinematografii (v trojčlenném vztahu divák-film-autor).

A také o povaze sítě obecně: I zdánlivě drobná inovace může zásadně ovlivnit celek sítě. Na její mikro- a makro-úrovni probíhají velmi podobné, takřka analogické pohyby (přihlašování na jednotlivé projekce lze např. přirovnat k akreditačnímu procesu festivalu, v obou případech musí zájemce absolvovat určitý sled úkonů a čekat na výsledek). Lidští aktéři sice zaujímají v síti klíčové pozice, nicméně současně přímo závisejí na fungování neživých aktérů (jako jsou mobilní telefony používané pro přihlášení do projektu).

2.2 Kolektivní aspekty sítě

Daniel Dayan nahlíží na filmový festival jako na „svět zamýšlený jen na krátký čas, nabízející vztahy současně intenzivní i prchavé, založené na pravidlech stejně efektivních jako hluboce improvizčních, jež jsou aplikována spíše intuitivně a po týdnu zase opouštěna.“¹⁶⁶ Tento krátkodobý sociální fenomén generuje svébytnou, vysoce diverzifikovanou *komunitu* (novinářů, nákupčích, distributorů, filmařů, obvyčejného publika), která se v průběhu festivalu transformuje v určitý *soubor výkonů*, v závislosti na konkrétním smyslu či cíli toho kterého typu kolektivu.¹⁶⁷

publicistů. Srov. např. Lucie Česálková, *Co se dalo vidět na jihlavském festivalu dokumentů? Třeba pokusy o rekonvalescenci ochrnutých dvounožců* [online]. „Idnes.cz“, 4. 11. 2009. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/co-se-dalo-videt-na-jihlavskem-festivalu-dokumentu-treba-pokusy-o-rekonvalescenci-ochrnutych-dvounozcu-ihz-/kavarna.asp?c=A091104_120658_kavarna_bos> [cit. 2010-04-05].

¹⁶⁶ Daniel Dayan, *Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival*. In: Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, 2000, s. 44.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 44. V originále slovní spojení „collective performance“ odkazuje především k divadelnosti rolí, které jednotliví návštěvníci festivalu (v Dayanově případě festivalu Sundance v roce 1997) zaujímají a k ritualitě celé události, v níž jsou lidé přirozeně stavěni do zvláštních rolí v ústřední „performanci“ ritu.

Podle ANT takové výkony jednotlivých aktérů a jejich kolektivů podléhají příslušným scénářům.¹⁶⁸ A klasifikovat tyto aktéry právě podle jejich individuálních skriptů umožňuje festivalový akreditační systém. Ten podle záměrů, s nimiž do Jihlavy přijíždějí, rozeznává následující typy návštěvníků: Účastník, neboli prostý návštěvník festivalu,¹⁶⁹ dále filmový profesionál, host festivalu,¹⁷⁰ člen poroty, novinář, zástupce sponzora nebo partnera a konečně zvlášť stojící organizační štáb.¹⁷¹ Rozdíly mezi nimi se projevují především v nezávislosti, nebo naopak více či méně přesné časoprostorové definici pohybu a chování v rámci MFDF Jihlava. Organizační štáb je tu pak především od toho, aby vše koordinoval. Typ akreditace určuje nejen rozsah služeb, které festival bezplatně poskytuje, ale umožňuje i vstup do příslušných festivalových prostor. Účastníci mají pravděpodobně největší svobodu časovou, protože jejich harmonogram tvoří výhradně osobní libovůle jít na ten který film. O to striktnější je však jejich prostorové vymezení, kdy zdaleka ne všech částí programu se mohou účastnit (např. uzavřená jednání, rauty nebo oficiální večeře pro filmové profesionály) a ne všechna festivalová místa jsou jim volně přístupná (tiskové středisko, učebny East European Fora, místa konání společenských akcí pro hosty atd.). Akreditace pro účastníky je rovněž jen výjimečně udělována zdarma.¹⁷² Naproti tomu profesionální hosté festivalu mají poměrně značnou volnost prostorovou (je jim povolen přístup prakticky do všech míst festivalového programu), ale zásadně jsou omezováni vlastním časovým plánem v rámci festivalu. Účastníci workshopů East

¹⁶⁸ Thomas Elsaesser si všímá, že „způsob, jímž se na festivalech přesouvají informace, vyměňují signály, upevňují názory a hledá se nějaká konečná shoda, je napínavě nepředvídatelný, ale současně sleduje přesně naprogramované protokoly.“ Thomas Elsaesser, *European Cinema Face to Face with Hollywood*, s. 87.

¹⁶⁹ V českém prostředí se vžilo důvěrné označení „baťůžkář“ především v souvislosti s MFF Karlovy Vary. Aspekt „rodinnosti“, který toto označení vnáší do hry, ale brzy přejala i většina dalších domácích festivalů a začleňuje jej do svého pojetí. Jistá „punkovost“ ovšem provází v Jihlavě i velkou část tvůrců, jinak na festival oficiálně zvaných: Viz další osobní zkušenost autora této práce s jedním z hostů festivalu 2008, jenž přijel do Jihlavy s kufrem, z kterého vedle oblečení a osobních potřeb rovnou vytáhl i kotouče s vlastním filmem (přijatým do oficiální festivalové soutěže).

¹⁷⁰ Tj. kdo je festivalem přímo pozvaný a je mu hrazeno (alespoň zčásti) ubytování, případně i cesta.

¹⁷¹ K definování aktérů sítě podle jejich výkonů (performances) srov. Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, s. 89.

¹⁷² Jde jen o výherce soutěží v rámci mediální propagace, případně blízké či rodinné příslušníky členů štábu, kterým jsou volné akreditace určitou formou „zaměstnaneckého benefitu.“

European Fora musejí respektovat denní rozvrh jednotlivých dílen a navazujícího „pitchingu“. Jejich školitelé analogicky totéž. Festivaloví dramaturgové nebo televizní nákupčí pak sledují především nabídku filmového trhu East Silver a dle vlastního uvážení se účastní hromadných profesionálních setkání (tzv. „all meet all“) nebo individuálních konzultací (tzv. „one on one“) např. s účastníky Fora. Členové porot mají za povinnost sledovat soutěžní filmy, absolvují rovněž pravidelné porady s ostatními porotci. Hosté, pozvaní na festival s konkrétním uváděným snímkem, zase svůj časový rozvrh strukturují v závislosti na čase a místu projekce svého filmu (čeká je krátká úvodní prezentace a diskuze po filmu).

Každá z těchto základních skupin aktérů tedy na MFDF Jihlava sleduje odlišnou agendu. Blíže komentován bude dále pouze organizační štáb, jehož funkci Dayan charakterizuje jako „plné nasazení v zájmu harmonizace těch ostatních. Ztišování kakofonie, jež je prací na plný úvazek.“¹⁷³

2.2.1 Organizační struktura MFDF Jihlava

I kolektivní stavba festivalové sítě přirozeně podléhá translačním procesům. Ty se projevují na úrovni institucionální i na úrovni jednotlivých pracovišť. První ročník festivalu zaštitila nadace místního gymnázia.¹⁷⁴ Od druhého ročníku festivalu je organizátorem občanské sdružení Jihlavský spolek amatérských filmařů (JSAF), registrované u Ministerstva vnitra ČR 26. června 1998, které má v současnosti tři členy (Marek Hovorka, Petr Kubica a Andrea Slováková).¹⁷⁵

Vnitřní rozvoj organizace dokládají festivalové katalogy. Katalog prvního ročníku festivalu uvádí pětici jihlavských gymnazistů v čele s Hovorkou jako

¹⁷³ Daniel Dayan, c. d., s. 45.

¹⁷⁴ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha. Jihomoravská MF Dnes zase psala: „Žáci a profesori jihlavského gymnázia v ulici Jana Masaryka žijí spíše než učivem přípravami prvního jihlavského Festivalu dokumentárních filmů. [...] Filmumilovní študáci zaměstnali ve svém okolí všechny včetně sekretářky ředitelky, která pro ně vyřizuje telefonáty a vzkazy.“ Petr Kubiček, *Celá škola pomáhá studentům s přípravou filmového festivalu*. „MF Dnes“, příloha Jižní Morava, 22. října 1997, s. 1.

¹⁷⁵ Původně se sídlem v ulici Na kopci 23, dnes v ulici Jana Masaryka 16.

„Organizační tým“ a dále jmenuje lidi, kteří festivalu v různé míře pomohli.¹⁷⁶ V tomto uspořádání hráli všichni tak trochu roli všech. Jestliže Marek Hovorka tehdy vedl hlavní jednání o programové podobě festivalu, staral se o produkci, propagaci a v průběhu akce i doprovázel hosty, tak rovněž jeho kolegové hráli v organizaci nevyhnutelně více rolí současně.¹⁷⁷ V roce 1998 se organizační tým rozrůstá na více osob.¹⁷⁸ O rok později z něj zůstávají již jen čtyři lidé a znělku i grafickou podobu festivalu vytvářejí noví autoři.¹⁷⁹ Jednotlivé funkce štábu nejsou podrobněji určeny, stále je zde dobře patrná kolektivní struktura organizace a snaha „nerozdělovat si posty“. Marek Hovorka říká, že se „vždy snažil, aby byl festival formovaný na základě nějakého otevřeného vnitřního dialogu, to znamená, že struktura neměla být vertikální, ale horizontální a každý měl mít možnost festival ovlivňovat, byť samozřejmě do určité míry.“¹⁸⁰ Také úvodní slova katalogů jsou až do roku 1999 podepsána kolektivně „Vaši organizátoři“. Pouze autoři festivalové znělky, katalogu a grafické podoby akce jsou zde pojmenováni jako původci viditelných festivalových artefaktů v běžném slova smyslu. Postupný rozvoj a specializace sítě nicméně vyžaduje zahušťování. A určitá míra organizačního dělení přichází již v roce 2000, kdy se jednoduchý artefakt prvních let dále komplikuje. Ústřední organizační tým tehdy doplňuje širší skupina lidí pod souhrnným označením „organizace“, kteří mají na starosti dílčí festivalové úkoly.

¹⁷⁶ Např. již zmíněný Vladimír Mlynář, místní podnikatel Jiří Vohralík, sponzor tehdejší akce, nebo režisérka Olga Sommerová. Srov. *Katalog 1. Festivalu českého dokumentu 1997*, s. 5.

¹⁷⁷ Marek Hovorka k náplni činnosti ostatních ve štábu říká: „Například výroba plakátů nebo prvních propagačních desek, které se roznášely po městě. Dovoz a odvoz výstavy fotografií Nespatřených [výstava v souvislosti s uvedením stejnojmenného filmu Miroslava Janka, tehdejšího vítěze dokumentární soutěže na MFF Karlovy Vary, pozn. J. H.], komunikace s dalšími lidmi – se školou, brigádníky, kinotechnikou, a podobné organizační věci. Vedle téhle organizační pětičky, byli kolem nás i další lidé, kteří třeba upekli buchty a přinesli je brigádníkům a tak... Mělo to samozřejmě trochu komunitní ráz.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha.

¹⁷⁸ Realizační tým rozšiřuje Míša Dobrovolná, Iva Honsová, Markéta Sulovská a Petr Kubica, který je rovněž uveden jako autor katalogu. Znělku natočili Martin a Matěj Kolářovi s Pavlem Suchánkem. Matěj Kolář je také autorem festivalového loga.

¹⁷⁹ Marek Hovorka, Petr Kubica, Míša Dobrovolná a Iva Honsová. Znělku režíruje Radim Špaček, kameru má David Čálek. Grafiku festivalu realizuje Jimio5.

¹⁸⁰ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha.

Translace štábu je formou postupného síťového *očišťování* ve srozumitelnější a vymezenější celky, především ve vztahu k vnějšku (ať již v jednání se sponzory, spolupracujícími institucemi nebo s veřejností), ale i s ohledem na vnitřní pořádek v kompetencích. V pročišťování organizační struktury je zásadní ročník 2001. Marek Hovorka je již označen za ředitele festivalu, který osobně spolu s Petrem Kubickou zodpovídá za dramaturgii. Andrea Prenghyová s Filipem Remundou zvou tehdy do Jihlavy filmové producenty na první Burzu námětů. A k dalším jménům ve štábu se také váží přesně definované role: Produkce, servis pro hosty, tiskový servis, koordinace dopravy filmových kopií, grafika a vizuální koncepce, tvůrci znělky, resp. festivalového webu, překlady a koordinace štábu v průběhu festivalu.¹⁸¹ Spojení funkcí s konkrétními jmény dokazuje, že překlad i následné očišťování mají blízko k pojmu mediace, zprostředkování. Hybridní artefakty vždy něco zprostředkovávají: „Naše vzájemná komunikace je na každé úrovni mediována množstvím objektů – počítač, papír, tiskárna – i sítí objektů-a-lidí, jako jsou např. poštovní úřady. Klíčové je to, že tyto rozličné sítě se podílejí na sociálním. Tvarují jej. [...] Jestliže lidské bytosti tvoří sociální síť, není to proto, že by interagovaly s ostatními lidskými bytostmi. Je to proto, že vstupují do vztahu s ostatními lidskými bytostmi stejně jako s nespočtem dalších prvků.“¹⁸²

Organizace je tudíž postupně nejen lidským kolektivem, ale především kolektivem určitých „postů“, oddělených pracovišť, která mají jasně určené kompetence a náplň práce. Amorfní tvar původní organizace ustupuje odlišným telefonním číslům a kancelářím.¹⁸³ V duchu Alfreda Chandlera:

¹⁸¹ *Katalog 5. MFDF Jihlava 2001*, s. 4.

¹⁸² John Law, *Notes on the Theory*, s. 3.

¹⁸³ Původním kontaktním místem byla domácnost rodiny Hovorkových, případně pak kancelář gymnázia. „Zřídili mi v podstatě takovou telefonní ústřednu, kam jsem chodil v průběhu září a října vyřizovat ty desítky různých telefonátů, přímo na sekretariátu gymnázia.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 5. března 2010, Praha. Dnes obsahuje kontaktní listina festivalu několik mobilních čísel a zhruba do poloviny roku 2009 i pevnou linku. Festival má již několik let v nájmu dva prostory. V Jihlavě na adrese Jana Masaryka 16, v Praze ve Školské ul. 12, přechodně pak ještě v kině Oko na Letné (v době, kdy bylo JSAF jeho provozovatelem).

„Strategie předchází strukturu.“¹⁸⁴ Jednotlivá oddělení štábu (a náplň jejich práce) jsou ovšem drobně transformovány neustále.¹⁸⁵

2.2.2 Oddělení štábu

MFDF Jihlava fakticky vedou tři představitelé JSAF. Přestože je oficiálním ředitelem festivalu Marek Hovorka, on sám upozorňuje na vzájemnou otevřenost v jejich interních jednáních. „Intenzivní dialog jsem vedl už od konce prvního ročníku hlavně s Petrem Kubicou,“ říká Hovorka.¹⁸⁶ Od roku 2003, kdy přišla na festival Andrea Slováková, se pak dialog o směřování festivalu podle Hovorky transformuje: „V určitý dialog, kdy každý z nás tří má úplně jiný pohled a přístup, kontext a vzdělání a v jednom případě i národnost a jazyk. Ale právě skrze nacházení průsečíku ve vzájemných diskusích, v tom společném ohnisku vznikne něco, co je velmi funkční, protože své názory si neprosazuje jen jedna strana. Základní věci otestuje rozhovor tří lidí, kteří se na problém koukají z různých úhlů, ale zároveň se dobře doplňují.“¹⁸⁷

Program

Toto oddělení připravuje programovou náplň MFDF Jihlava. S výjimkou prvního ročníku je hlavním dramaturgem festivalu, od roku 2005 pak jeho programovým ředitelem Petr Kubica.¹⁸⁸ Nicméně na vytváření konkrétní podoby programu se podílí víc lidí. Ústřední představitele JSAF doplňují externí dramaturgové pro konkrétní tematické sekce programu. Dalším článkem v řetězu jeho tvorby je koordinátor dopravy filmů na festival (tzv. shipping je na MFDF Jihlava náplní práce dvou lidí – s agendami zvlášť českých a zahraničních snímků). Od roku 2009 pak i programový koordinátor, který především slaďuje toky informací o tom, jak se vyvíjí tvorba programu,

¹⁸⁴ Alfred D. Chandler, *Strategy and structure: chapters in the history of the industrial enterprise*. MIT Press, 1969, s. 14. Překvapivou blízkost k pojetí ANT konstatuje v souvislosti s Chandlerovými tezemi o vývoji moderního podnikového řízení i Bruno Latour. In Týž, *Nikdy sme neboli moderní*. s. 159.

¹⁸⁵ Pro podrobnější přehled složení štábu v letech 2008 a 2009 viz přílohu.

¹⁸⁶ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010, Praha.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Jedná se ovšem jen o změnu názvu funkce, nikoli její faktické náplně.

mezi jednotlivými dramaturgy a dalšími organizačními složkami, jejichž práce na sestavování programu přímo závisí. Koncovým výstupem programového oddělení je pak festivalový katalog jako základní průvodce programem a tedy i fyzickým pohybem na festivalu.¹⁸⁹

Produkce

Produkce zajišťuje celoroční technický provoz MFDF Jihlava a jeho realizace na místě. Komunikuje s dodavateli (vybavení kin, tlumočení, architektura, výroba tiskovin ad.), koordinuje technické přípravy festivalu a jeho průběh. K vedoucímu produkce se v kratším čase před a zejména pak během festivalu připojuje řada dalších pracovníků. Především je to vedoucí produkce doprovodných akcí, jenž zajišťuje průběh doprovodného programu (a částečně se i podílí na jeho tvorbě, když např. komunikuje s jednotlivými spisovateli, či divadelními soubory ohledně jejich vystoupení na festivalu). Dále koordinátor brigádníků, který řídí tým ostrahy, dozoru v sálech, vydávání sluchátek pro překlad atd.¹⁹⁰ Vedoucí kin mají na starosti provoz festivalových sálů a koordinují jednotlivé promítače. Pod produkcí personálně rovněž spadají koordinátoři festivalové dopravy a tým překladatelů.¹⁹¹

Marketing

Marketingové oddělení komunikuje s partnery a sponzory, koordinuje reklamní kampaň festivalu a především se věnuje průběžnému fundraisingu. Marketing festivalu je nucen pracovat v delším časovém výhledu do příštích let. Hledá buď přímou finanční podporu, anebo partnerství formou úplných či alespoň částečných barterů, obojí na regionální i celostátní úrovni. Dobře fungující festivalový marketing a fundraising jsou klíčové faktory přežití festivalu vůbec a konkrétní formy komunikace s partnery (způsob jejich oslovení, rétorika jednání, nabízené protihodnoty) si festival hlídá jako

¹⁸⁹ K festivalovému katalogu coby prostředku, jímž festival konkrétně usměrňuje rozhodování návštěvníka, viz další podkapitolu.

¹⁹⁰ Jednou ze stálých vazeb festivalu na jihlavské gymnázium, instituci, která v devadesátých letech oficiálně zaštitila a vlastně fakticky umožnila uspořádání prvního ročníku, je i využití místních studentů (případně bývalých studentů) coby festivalových brigádníků.

¹⁹¹ Na některé pozice najímá JSF pracovníky vlastním výběrovým řízením, u jiných využívá outsourcingu odborných partnerských firem (překlad, kinotechnika ad.).

důležité know-how.¹⁹² V roce 2009 měla marketing festivalu ve svých pravomocích výkonná ředitelka festivalu, jejíž funkce byla další z dílčích proměn festivalového štábu tohoto ročníku.

Péče o účastníky

Oddělení péče o účastníky poskytuje základní servis veřejnosti akreditující se na festival. Zajišťuje nejen registraci návštěvníků a výdej akreditací, ale koordinuje také jejich ubytování, pokud si jej konkrétní zájemci objednají. Vztah MFDF Jihlava a jeho účastníků spočívá i v komunikaci prostřednictvím novinek pravidelně zasílaných elektronickou poštou. Vstřícnost ve vztahu ke svým návštěvníkům posiluje festival i rozesíláním tzv. „festivalových pohlednic“ (v několikaměsíčním předstihu před festivalem), které v graficky originální podobě přibližují program daného ročníku a nabízejí adresátům možnost akreditace.

Péče o hosty

Stěžejní oddělení, které jménem festivalu komunikuje s odbornou veřejností. Zve hosty na festival, přijímá a posuzuje individuální akreditační žádosti, koordinuje ubytování hostů v průběhu festivalu a umožňuje jejich vzájemný kontakt. Péče o hosty je natolik zásadní pro renomé MFDF Jihlava, že jak databáze kontaktů, tak forma a přesný harmonogram komunikace s hosty patří k nejdůležitějším prvkům festivalové organizační agendy. Vytvořit vlastní pečlivou strategii nutí festivalovou organizaci i tlak, který vyvíjí konkurenční prostředí festivalového okruhu. Reálný způsob komunikace festivalu s profesionální obcí může totiž naprosto zásadně ovlivnit jeho pozici v okruhu a tedy i skutečný význam v kulturním prostoru.

Komunikace a PR

Oddělení vytváří mediálně-komunikační strategii festivalu a má na starosti její konkrétní realizaci. Jedná se především o tvorbu grafické koncepce festivalu, přípravu internetových stránek, festivalové znělky, rozhlasových reklamních spotů a doprovodných tiskovin (sborník DO, festivalové noviny,

¹⁹² Z toho důvodu nelze jeho fungování v této práci podrobněji diskutovat. Pro přehled partnerů a sponzorů festivalu v letech 2008–2009 viz přílohu.

průběžná dlouhodobá publikační činnost). Tiskový servis připravuje přímé formy komunikace s médii (tiskové zprávy, tiskové konference ad.) a koordinuje i propagační aktivity (tištěné, audiovizuální, internetové). V průběhu festivalu pak zajišťuje nejen přípravu tiskových zpráv, ale především provoz tiskového střediska, které poskytuje akreditovaným novinářům podobný rozsah služeb, jako oddělení péče pro hosty filmovým profesionálům.

Sekce pro filmové profesionály

Organizační tým vedený představiteli JSAF se na provozu Sekce pro filmové profesionály podílí jen zčásti. Spolupracující instituce (IDF, East Silver, Doc Alliance) mají vlastní vedení a jsou po celý rok i během festivalu samostatně personálně strukturované. IDF a East Silver provádějí vlastní fundraising a sledují vlastní plány v komunikaci s tiskem i odbornou a laickou veřejností. East Silver po dobu festivalu využívá produkčních JSAF, East European Forum a Ex Oriente workshopy organizuje vlastní produkce IDF. V době před festivalem a v jeho průběhu je ovšem důležitá i kooperace s tiskovým oddělením festivalu a oddělením péče o hosty¹⁹³

2.2.3 Organizace jako soustava závazných průchozích bodů

V předchozím oddílu popsaná organizační soustava vytváří před a zejména pak během festivalu pevně určené správní a koordinační body sítě (jednotlivá pracoviště). Pro různé typy festivalových kolektivů, stejně jako pro jednotlivé návštěvníky se ale tato místa poněkud liší – podle jejich individuálních potřeb či záměrů. Pracoviště, která vydávají akreditační průkazy, jsou závazná pro všechny. Např. pro filmového profesionála je dále klíčový Společenský sál DKO s videotékou trhu East Silver nebo místo konání East European Fora. Pro „baťůžkáře“ jsou pak dalšími uzlovými body MFDF Jihlava kina, v nichž se hrají jím vytipované filmy, divadelní stan nebo festivalový obchod a kavárna.

¹⁹³ Další podrobný rozbor organizační výstavby Sekce pro filmové profesionály by poněkud přesáhl možnosti i záměry této práce.

Uzlová místa se v síti formují automaticky, protože její překlady a očištění vedou ke „vzniku asymetrické konfigurace centrum/ periferie a její hierarchizaci.“¹⁹⁴ Michel Callon rozlišuje čtyři fáze, v nichž některé prvky sítě nabývají překladem funkci závazných průchozích bodů. První fáze (*problematizace sítě*) definuje problém, který musí síť vyřešit, a určuje aktéry tohoto řešení. „Problematizace popisuje systém navazování vztahů mezi prvky, [...] definuje jejich povahu a záměry.“¹⁹⁵ Např. příjezd novinářů na festival a péče o ně musí podléhat nějakému uspořádání. Festivalová organizace určí v síti pevný bod s viditelným označením „Tiskové středisko“, do nějž jsou přijíždějící žurnalisté směřováni. Ve druhé fázi (*zainteresování aktérů*) se pověření zaměstnanci snaží povzbudit zájem novinářů o jednotlivé části festivalového programu a pomáhají jim s orientací na MFDF Jihlava. V této fázi by měly být přerušeny „všechny potenciální protichůdné vazby a ustaveno jisté spojení.“¹⁹⁶ Přítomnost tisku je totiž výhodná pro obě strany – novináři festival zviditelňují (a jejich ohlasy navíc posilují reputaci uváděných filmů) a festival jim současně nabízí dostatek materiálu, na kterém mohou stavět obsah jim svěřených rubrik.¹⁹⁷ Festival ovšem zástupcům tisku přiřazuje i pozice, které nemusejí akceptovat.¹⁹⁸ A třetí fáze (*zápis aktérů do síťového rejstříku*) je tak úspěšná právě tehdy, když po sérii „multilaterálních negociací, přetahování a triků“ aktéři sítě-novináři své pozice přijmou.¹⁹⁹ V konečné fázi (*mobilizace aktérů*) se již novináři plně orientují na festivalu a mohou se tu věnovat své práci. V ní jsou jim prostředníky – coby uzloví aktéři – právě představitelé tiskového oddělení. Tiskový mluvčí tak např. podává dílčí komentáře k aktuálnímu dění, připravuje denní tiskové zprávy nebo médiím zprostředkovává interview s vybranými hosty.

¹⁹⁴ John Law, *Notes on the Theory*, s. 7.

¹⁹⁵ Michel Callon, c. d., s. 8.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 10.

¹⁹⁷ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 125.

¹⁹⁸ Např. se snaží o vstup do již zaplněného sálu. Nebo se dožadují vstupenky na raut, na který ovšem nebyli pozváni.

¹⁹⁹ Michel Callon, c. d., s. 10. Tiskový servis např. zapůjčí novináři DVD s filmem, na jehož projekci se již nedostal. John Law mluví o tomtéž, když připomíná neustálý svár v síti a nutnost „překonávat odpor“ mezi jejími prvky. Srov. John Law, *Notes on the Theory*.

2.2.4 Databázový systém jako uzlový bod v prostoru toků

Prvky, jež mají podle předem daného skriptu provádět v síti určitou akci, označuje ANT záměrně neutrálním způsobem jako *aktanty*.²⁰⁰ A pojem *závazného průchozího bodu* také popírá případné materiální rozdíly mezi aktéry, kteří se jím v síti stávají. Neživé prvky hrají i ve festivalové síti často stejně podstatnou roli jako lidští aktéři: Mobilní telefony a automobily (mimochodem další aspekt mobility sítě), promítací přístroje, počítače, psací potřeby a samozřejmě i filmové nosiče.²⁰¹ Jeden z těchto neživých aktantů, který má ve festivalové síti naprosto klíčovou roli, zasluhuje bližší komentář.²⁰²

V současné době využívá většina světových filmových festivalů nějaký databázový software. Usnadňuje jim řízení akreditačního procesu, přihlašování filmů a jejich cestu na festival, aktualizaci kontaktní listiny nebo tvorbu festivalového katalogu. MFDF Jihlava disponuje profesionálním systémem s názvem DataKal od roku 2006.²⁰³ Jestliže festivalové centrum DKO ovlivňuje fyzický pohyb aktérů v prostoru festivalu, DataKal v něm usměrňuje toky dat a informací. Jednotlivá pracoviště v DKO stimulují a koordinují určité pohyby a chování návštěvníků festivalu. A DataKal jim vlastně tuto distribuci a redistribuci aktérů hned dvojím způsobem umožňuje: Činí je reálně uskutečnitelnými (propojením s internetovou registrací pro

²⁰⁰ Podle Latoura je „aktant“ zkratka „cokoli, co jedná“. Bruno Latour, *Where are the Missing Masses?*, s. 256 (pozn. 11).

²⁰¹ Spíše kuriozitou, která však výmluvným způsobem upozorňuje na síťovou nivelizaci aktérů, je poznámka v katalogu festivalu z roku 1998: „Poděkování Gymnáziu Jihlava za umožnění ubytování akreditovaných účastníků a zapůjčení faxového čísla. H & S VIDEU za profesionální zhotovení znělky festivalu. Ing. Milanu Kolářovi a firmě Prázdniny v Telči za zapůjčení digitální videokamery, počítače a videa při přípravě znělky. Kátě.“ *Katalog 2. Festivalu českých dokumentů 1998*, s. 5.

²⁰² Pro snazší uchopitelnost si tento oddíl vybírá problém databázového systému. Stejná optika čtení by ovšem v rámci festivalové sítě mohla být uplatněna i na internetové stránky festivalu jako celek (nejen na tu její část, která je s databázovým systémem přímo propojena, tedy na přihlašovací formuláře).

²⁰³ DataKal je prací českých vývojářů Pavla Kalendy a Tomáše Práška (ten od roku 2009 vyvíjí vlastní systém pod názvem „Eventival“). Jeho služeb využívá celá řada světových i domácích festivalů, např. Molodist v Kyjevě, Middle East festival v Abú Dhabí, Tribeca Film Festival v New Yorku, Cinéma du réel v Paříži, MFF v Římě, MFF Thessaloniki, Anifest, Letní filmová škola, Jeden svět ad. Na jeho základě je programována i databáze Berlinale. (Zdroj: www.datakal.eu)

hosty i filmy) a současně je štábu umožňuje sledovat a harmonizovat v reálném čase probíhající akce (mj. díky údajům o příjezdu a odjezdu hostů nebo jejich ubytování, resp. informacím o formátu filmu, jazykové verzi, místě určení kopie a jejím aktuálním výskytu atd.)

Nezastupitelnost DataKalu spočívá v jeho efektivitě. Dovoluje *trvale* uchovávat informace o uváděných filmech (i z let minulých) a udržovat a průběžně aktualizovat kontaktní listinu (již lze navíc podrobně členit do různorodých skupin např. podle jejich vztahu k festivalu). Zároveň obsahuje mailový klient speciálně určený pro hromadnou elektronickou komunikaci, čímž festivalu poskytuje *mobilnější* přístup k jeho potenciálním návštěvníkům. Je provázán s akreditačním systémem a registrovaným zájemcům dovoluje kdykoli upravovat jejich kontaktní údaje. Zvyšuje tak schopnost festivalu *anticipovat* chování jednotlivých návštěvníků i celých jejich kolektivů a nabízet adekvátní řešení případných obtíží. A sadou speciálních nástrojů pak umožňuje zvýšenou péči o *důležité* klienty, o něž má festival zvláštní zájem (významní hosté, porotci, novináři atd.). Analogické výhody poskytuje DataKal i logistice dopravy filmů, tvorbě časového programu nebo přípravě festivalového katalogu. DataKal překládá do datové roviny většinu kolektivních (viz výše), reálných (údaje o jednotlivých ubytovacích kapacitách, kinech a časovém programu) a zčásti i diskurzivních vrstev festivalu (vedle ukládání textů a údajů pro katalog a jejich následné redakce umožňuje i psaní zpráv hostům). DataKal dokazuje, že filmový festival je do značné míry čistě interaktivním fenoménem, byť následně zakreslovaným do časoprostorové mapy reálného města. DataKal je prostředníkem v navazování síťových vztahů.²⁰⁴

Čtení DataKalu coby závazného průchozího bodu lze zajímavě rozvést konceptem *prostoru toků* Manuela Castellse.²⁰⁵ Podle Castellse je „naše moderní společnost konstruována kolem toků: toků kapitálu, toků informací,

²⁰⁴ Podobně jako i jiné technologické sítě, které se podle Latoura podílejí např. „na tvorbě katalógov a múzeí, na vysielaní misií, expedícií a prieskumníkov, na zostavovaní máp, dotazníkov a kartoték.” Tamtéž. s. 116.

²⁰⁵ O festivalech lze jako o specifických informačně-kolektivních „prostorech toků“ mluvit v rámci širší sítě okruhu i na úrovni individuální festivalové akce. Marijke de Valck tento koncept pomáhá pochopit vztahy mezi lokální událostí a globálním prostorem okruhu jako mocenské vazby, v nichž je dichotomie centrum/periferie faktorem mezifestivalové dominance a soupeření. Srov. Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 41.

toků technologie, toků organizačních vztahů, toků obrazů, zvuků a symbolů. Tato proudění nejsou jen jedním z elementů společenské organizace: Vyjadřují fundamentální procesy, které charakterizují náš ekonomický, politický i symbolický život. A fyzickou oporou takových dominantních procesů naší společnosti musí být určitá soustrojí, která tyto proudy výměny nesou a činí materiálně možnou jejich artikulaci v reálném čase.“ V komplexním proudění tedy vznikají nové druhy společenských praxí: „Prostory toků jako jezy napříč proudem v určitém místě a čase.“²⁰⁶ Jsou to místa, v nichž se lze zapojit do tekoucí informační společnosti, koncentrované body přístupu do informačního řečiště (ekonomického, politického nebo symbolického). Jedním z pilířů, na němž se nejrůznější prostory toků zakládají, je podle Castellse „okruh elektronických center (mikroelektronická zařízení, telekomunikace, počítačová zpracování dat, systémy televizního a rozhlasového vysílání nebo vysokorychlostní doprava, která je rovněž závislá na informačních technologiích).“²⁰⁷ I DataKal se podílí na časoprostorové orientaci dominantních pohybů v rámci MFDF Jihlava. Umožňuje načrtnout a následně vyhodnocovat kolektivní trajektorie ve festivalovém *prostoru toků* a jejich zpětné zaznamenávání i klasifikaci. V letech 2008 a 2009 je již festivalový akreditační systém stabilizován. Vedle základní akreditace pro obyčejné návštěvníky („Visitor“) uděluje festival rovněž akreditace novinářům („Press“), porotcům („Jury“), partnerům („Sponsor/Partner“) a profesionálním festivalovým hostům („Guest“ anebo „Industry“, podle toho, zda se jedná o hosta přijíždějícího v rámci delegace nějakého filmu, nebo obecně o filmového profesionála, který na festival zavítá). Jednotlivé typy akreditací se dále člení podle toho, na co všechno se zájemce chce akreditovat (resp. jaké části festivalového programu mu ten který typ akreditace umožňuje navštívit) – zda jen na festival (tedy filmový a doprovodný program), nebo na festival a některé profesionální aktivity (v kombinaci s přístupem na East Silver nebo na East European Foun, případně

²⁰⁶ Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society, and Culture: Volume I. The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 2010, s. 442.

²⁰⁷ Tamtéž. Významem, který přisuzuje technologickým zařízením jako oporám kolektivních (sociálních) pohybů, stojí Castells velmi blízko actor-network teorii. „Veda a technika [se vyznačují] tým, že znásobují nieľudská súcna, ktoré sú najaté do fabrik kolektívov a naše spoločenstvo s týmito súcunami väčšími zblížujú.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 142.

na oboje zároveň), anebo jen na profesionální sekci bez zájmu o zbytek festivalového programu.²⁰⁸ Tato akreditační klasifikace vyjadřuje skutečné kolektivní složení festivalu a zároveň je prostředkem, jak tuto mnohost efektivně třídit a účelně spravovat. DataKal organizátorům následně dovoluje např. virtuálně oslovit určité kolektivy návštěvníků aktuálními newslettery (obecně zaměřené na to nejzajímavější z festivalu), tiskovými zprávami (ty jsou již adresnější – určené novinářům – ale o jejich zasílání může případně požádat i kdokoli další) nebo individuálními sděleními (např. ve formě jmenných pozvánek na party či profesionální setkání). Vše podle kritérií festivalové diplomacie. V roce 2009 se navíc na akreditačních průkazech všech kategorií začínají povinně používat fotografie. A na průkazy jsou umístěny i čárové kódy, které umožňují ještě přesnější kontrolu toho, kdo a kdy do kterého sálu vstoupil. Čárový kód je propojen s ID dané osoby v DataKalu a systém tak přináší statisticky přesné utřídění festivalových aktérů.

Usměrňování a ovládání ostatních prvků sítě je jejím uzlovým aktérům vlastní. Její provoz je totiž „efektem generovaným heterogenními prostředky“²⁰⁹ a potřebuje být nutně dolaďován a harmonizován k tomu určenými částmi.²¹⁰ Festival se jako prostor toků zakládá „na uzlech a osách pohybů. [...] Některá místa jsou výměníky, komunikační rozbočovače, hrající roli koordinátorů v plynulé interakci všech prvků, které síť integruje. Jiná místa jsou síťovými uzly se strategicky důležitým účelem, která tvoří série lokálně předurčených akcí a uspořádání.“²¹¹ Časoprostorovým členěním a kontrolou usnadňuje DataKal harmonizaci celé sítě.²¹² Je vlastně prostředkem určité disciplinační praxe festivalu, který má díky údajům v databázi možnost

²⁰⁸ Ceny akreditací 2008: Festival (480 Kč), East European Forum (300 Kč), East Silver (300 Kč), Festival + EEF (600 Kč), Festival + ES (600 Kč), Festival + EEF + ES (800 Kč), EEF + ES (400 Kč). Jednotlivé vstupné 60 Kč. Ceny akreditací v roce 2009: Festival (390 Kč), EEF (300 Kč), ES (300 Kč), Festival + EEF (600 Kč), Festival + ES (600 Kč), EEF + ES (400 Kč), Festival + EEF + ES (800 Kč), EEF + ES (400 Kč). Pokles ceny akreditace na festival lze vysvětlit především snahou přilákat více návštěvníků k možnosti vícedenní akreditace.

²⁰⁹ John Law, *Notes on the Theory*, s. 2.

²¹⁰ Tamtéž, s. 3.

²¹¹ Manuel Castells, c. d., s. 443.

²¹² Thomas Elsaesser ostatně přirovnává architekturu festivalu s jejími uzlovými body k prostorové segregaci „přednostních vstupů a zakázaných zón“ na letištích. Srov. Thomas Elsaesser, c. d., s. 95.

v reálném časoprostoru sítě doslova „stopovat“ své aktéry. Důležitým aspektem této disciplinace je ovšem i dobrovolnost, s kterou se návštěvníci akce festivalovým formám kontroly podvolují. O konkrétním udělení akreditace vždy rozhoduje pověřený pracovník štábu a fakticky jej prostředkuje právě DataKal (resp. jeho internetové rozhraní v akreditačních formulářích). A jednotliví zájemci o akreditaci musí tomuto procesu vycházet maximálně vstříc.

Organizační štáb usměrňuje zdánlivě nerozlišenou mnohost zájmů, snah a vzorců chování různorodých festivalových kolektivů. Koordinuje jejich individuální skripty v určité „řízené nahodilosti.“²¹³ A z tohoto uměle produkovaného zdánlivého chaosu vzchází nezaměnitelná atmosféra festivalu, „křehkého ekvilibria soupeřících sebepojetí, unisono okamžiků v rozličných sólu hrách.“²¹⁴

2.3 Diskurzivní aspekty sítě

„Křehké ekvilibrium“ není statickou strukturou, nýbrž „heterogenním soustrojím,“ které sestavuje dohromady sociální, technické, konceptuální a textové prvky a překlápí (nebo „překládá“) je do zrovna tak heterogenních [...] produktů.“²¹⁵ Festivalová síť je procesem zmnožování praxí – především podle druhu kolektivů a jejich zájmů, resp. podle záměru jednotlivých účastníků sdružených v těchto kolektivech. Jaké jsou tyto zmnožené praxe napovídá John Law, když popisuje síť jako „komplexnost ztrácející se v prostoru označování.“²¹⁶ Festivalová mnohost časových harmonogramů a prostorových

²¹³ Pro festival nezbytným projevem síťových nahodilostí a svárů jsou např. těžkosti v rozhodování poroty. V roce 2005 tak porota domácí soutěže ocenila *ex aequo* hned pěti zúčastněným tvůrcům (resp. šesti snímkům): *Vierka* Miroslava Janka, *Zdroj* Martina Marečka, *Soukromé století: Král Velichovek, Tatíček a Lili Marlén* Jana Šikla, *Manželské etudy po 20 letech: Ivana a Václav* Heleny Třeštíkové a *Prodáno* Lucie Králové. Rozpaky tento krok vyvolal i u některých novinářů: „Překvapivé rozhodnutí udělit hlavní cenu šesti filmům (tedy každému třetímu snímku v soutěži) zprvu dokonale zapadlo do nonkonformní atmosféry večera v režii dvojice herců-neherců z amatérského divadelního spolku Vosto5. Chladná hlava ovšem musí přiznat váhu i hlasům, které bezprecedentní rozhodnutí poroty označily za ‚trapné a devalvující‘.“ Otto Bohuš, c. d., s. 6.

²¹⁴ Daniel Dayan, c. d., s. 45.

²¹⁵ John Law, *Notes on the Theory*, s. 2.

²¹⁶ John Law, *ANT: complexity, naming and topology*, s. 9.

pohybů je podle Daniela Dayana sebedefiničním procesem: „Svým způsobem se točí především kolem problému sebedefinice, identity a charakteru. Ten vrtá hlavou všem účastníkům festivalu: organizátorům, členům porot, soutěžícím tvůrcům, obyčejnému publiku i filmovým profesionálům.“²¹⁷ První kapitola ukázala, že dynamika festivalu je především projevem jeho snahy ustavit vlastní jedinečnost. A vedle časoprostorových a kolektivních daností je důležitým faktorem utváření této jedinečnosti také způsob, jímž festival nechává vznikat různé typy sebevyjádření.

„Festivaly vytvářejí rámec rozdílným diskurzivním projevům, které se v jejich prostoru potkávají. Různá stanoviska či záměry se v těchto projevech někdy střetávají, jindy spojují [...],“ tvrdí Janet Harbord.²¹⁸ Podle ní existují v rámci filmového festivalu alespoň čtyři typy diskurzivních praxí. Za první, diskurz nezávislých režisérů a producentů (projevuje se v katalogích, tiskových zprávách, rozhovorech a dalších textech). Za druhé, diskurz „zástupců (zejména tištěných) médií, kteří událost komentují, rozebírají její důležité okamžiky, „novinky“ i problematická místa.“ Za třetí, obchodní diskurz „nákupů, cen a autorských práv, existující ve smlouvách a transakcích.“ A za čtvrté, diskurz „turistiky a služeb, který se projevuje v lokálních tiskových zprávách, brožurách a průvodcích, konstruujičích určitý intertext mezi filmovou událostí a místem jejího konání.“²¹⁹ I jihlavský festival dává vzniknout všem zmíněným typům diskurzivních praxí: Prvnímu zejména v diskuzích mezi tvůrci a diváky po filmech nebo v tiskových materiálech k filmům. Druhému v mediální recepci festivalu. Třetímu především v provozu Sekce pro filmové profesionály. A čtvrtému pak v bezprostředně přítomném městském marketingu v letácích, na reklamních plochách v kinech a v dalších propagačních materiálech, které distribuují hostům a návštěvníkům jednotlivá oddělení festivalového centra.

Daniel Dayan používá pro popis různorodých diskurzivních praxí festivalu metaforu *verbální architektury*.²²⁰ Důležitý je pro něj široký význam

²¹⁷ Daniel Dayan, c. d., s. 45.

²¹⁸ Janet Harbord, c. d., s. 61.

²¹⁹ Tamtéž, s. 60.

²²⁰ Daniel Dayan, c. d., s. 45. Pro udržení co nejširšího významu původního přídavného jména je zde záměrně překládáno poněkud nehezky jako „verbální architektura“.

anglického adjektiva „verbal“ – odkazuje nejen k jazyku, slovu, resp. textu, ale i ke slovesu coby procesualitě.²²¹ Verbální architektura reálného festivalu vlastně vytváří jakýsi „psaný festival“, protože jednotlivé diskurzivní formace produkují především nejrozličnější typy textů.²²²

K festivalovým diskurzivním formacím, které vyjmenovává Janet Harbord, je v tomto okamžiku nutné připojit i pátou: Diskurz formovaný (a formulovaný) samotnou organizací festivalu. Organizační tým se na verbální architektuře MFDF Jihlava podílí celým souborem tištěných sebevyjádření: Složitými textovými produkty (katalog nebo festivalový deník) i jednoduchými „návodů k použití“ (jako např. již diskutovaný skript „Vašeho domácího festivalu“).²²³

2.3.1 Festivalový diskurz jako efekt černé skříňky

Heterogenní festivalový artefakt se ve vztahu ke svému okolí musí často projevovat jako homogenní organismus. Třeba pro komplikovanou institucionální stavbu MFDF Jihlava (JSAF + další občanská sdružení v čele s IDF) bývá někdy jednodušší, aby byla zvnějšku vnímána jako jednolitý činitel (např. partnery nebo novináři). Pro správně fungující překlad, který vede k takovému zjednodušujícímu (očisťujícímu) vnímání sítě, nabízí ANT pojem *zpřesňování*. Účinně pracující hybridní produkt není vnímán jako komplexní soubor interakcí jednotlivých prvků, nýbrž jako jediný aktér. „Všechny jevy jsou produkty heterogenních sítí. Ale v praxi nejsme schopni vyrovnat se s nekončícím síťovým větvením. Ve skutečnosti nejsme dokonce ani v pozici, odkud bychom mohli dohlédnout hranice síťové komplexnosti,“ podotýká Law a dodává, že „pokud síť *jedná* [act] jako jednolitý blok, zmizí a je nahrazena samotnou akcí a zdánlivě jednoduchým autorem této akce. Někaký akt rovnou přemazává způsob svého provedení: [A ten] není ani

²²¹ A jeho pojmenování je tak přirozeně velmi blízko síťovému chápání festivalu. Což potvrzuje i de Valck, podle níž Dayan – ve svém pokusu popsat hybridní povahu festivalové události – „do svého výzkumu zapojil implicitní představu sítě.“ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 32.

²²² V závěru své eseje píše: „Papírový festival nebyl o nic méně reálný, než vznešené ulice města. Pobývat fyzicky v Park City zdaleka nestačilo. Musel jsem číst.“ Daniel Dayan, c. d., s. 52.

²²³ Následující oddíl se věnuje pouze diskurzivní formaci festivalové organizace (přesněji některým tištěným formám jejího oficiálního diskurzu), protože na podrobnou analýzu všech festivalových diskurzivních praxí zde není prostor.

viditelný, ani relevantní. Něco mnohem jednodušeji identifikovatelného – fungující televizor, dobře spravovaná banka nebo zdravé tělo – vlastně maskuje síť, která to produkuje.²²⁴ Zpřesňování sítě je nicméně velmi křehkým jevem, který podmiňuje schopnosti designéra (např. organizačního štábu) předvídat chování a vývoj síťového procesu. A složitost těchto procesů v ideálně zpřesněné síti se projevuje až v okamžiku nějaké její chyby, kdy některé prvky odmítají (nebo nemohou) plnit úkoly, které jim síťový scénář předepisuje (např. pozdní uzavření programu jeho dramaturgy, nebo naopak neochota producenta toho kterého filmu poslat včas obrazové materiály pro sazbu katalogu).²²⁵

Teorie systémů otevřených k okolnímu prostředí pracuje s termíny *vstup/výstup*, aby oprostila analýzu nějakého systému od nutnosti zkoumat jeho vnitřní stavbu a přesto dokázala vysvětlit pravidla v jeho chování. Pro vnitřní prostředí systému se pak používá termín *černá skříňka*.²²⁶ A efekt *černé skříňky* je výsledkem takového zpřesnění sítě, kdy se její projev zdá naprosto „přirozený“ a vnější pozorovatel nepovažuje za nutné ani zkoumat, ani zpochybňovat její stavbu a funkci.²²⁷ ANT se tu přímo setkává s kybernetikou, neboť i síť aktérů funguje v ideálních podmínkách jako neprůhledná skříňka, která se na svých výstupech projevuje požadovaným způsobem, resp. poskytuje potřebná data.²²⁸ Na festivalová organizační oddělení lze v tomto smyslu nahlížet jako na fraktální černé skříňky. Vnitřní funkce jednotlivých oddělení mají ostatním návštěvníkům festivalu zůstat

²²⁴ John Law, *Notes on the Theory*, s. 5.

²²⁵ V roce 2008 např. byl festivalový katalog dovezen z tiskárny až po zahájení festivalu. Z přehledu filmů navíc zcela vypadl jeden z českých soutěžících snímků. Produkce musela improvizovat a informace o filmu s omluvou autorovi se objevily alespoň na internetu, ve festivalových novinách Dok.revue a formou inzerce vylepené v prostorách festivalového centra.

²²⁶ Jako zdrojovou literaturu k tomuto komplikovanému konceptu v češtině lze uvést: Niklas Luhmann, *Sociální systémy. Nárys obecné teorie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006 (základní práce systémových teorií, kterou nevyhnutelně zohledňuje i ANT); Jozef Kelemen, *Strojovia a agenty*. Bratislava: Archa, 1994.

²²⁷ Vnitřní prostředí černé skříňky ostatně nemusí, někdy ani nemůže chápat. Může si jej pouze představit – jako „velmi komplexní a neprůhledné (nanejvýš simulovatelné).“ Niklas Luhmann, c. d., s. 229.

²²⁸ Srov Nick Couldry, *Actor Network Theory and Media: Do they connect and on what terms?* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.lse.ac.uk/collections/media@lse/pdf/Couldry_ActorNetworkTheoryMedia.pdf> [cit. 2010-04-05].

skryty (např. rozhodování, kdo bude na festival pozván, zda tomu kterému hostu bude udělena akreditace atd.). K návštěvníkům, resp. spolupracujícím institucím, sponzorům apod. se festivalový štáb obrací pouze sadou výstupů, jejichž povaha je různá. Jedná se třeba o akreditační průkaz, internetové stránky, DVD s materiály pro novináře rozdáváná na tiskové konferenci atd. Tištěné výstupy festivalu mají přispívat k co nejjednoduššímu vnímání celé sítě a usnadňovat tak její fungování. Až se zdá, jako by samotný festival mizel pod nánosem vlastních promluv podobně jako Barthesův autor, jehož parafrázuje i Bruno Latour, když říká: „Autor je iba artefaktom svojich vlastných spisov.“²²⁹

Michel de Certeau tvrdí, že texty „každý den procházejí různými místy a organizují je, vybírají je a vzájemně spojují, vytvářejí z nich určitá uskupení a itineráře. Jsou to jakési cesty v prostoru.“²³⁰ Jako by tištěné projevy jednotlivých kolektivů, usilujících o vlastní definici v rámci sítě (každý chce na festivalu něčím být), byly odrazem toho, jak tyto kolektivy užívají festivalový prostor. „Prostor je křižovatkou těles v pohybu. Je takřikajíc ožiován množinou pohybů, které se tam dějí. Prostor je důsledek operací, které ho orientují směrově, okolnostně i časově a způsobují, že funguje v polyvalentní jednotě konfliktních programů nebo kontraktivních proximit. [...] V podstatě je tedy prostor používané místo,“ říká de Certeau.²³¹ I tištěné výstupy festivalu podobnou orientaci v prostoru nabízejí a tyto skripty lze v podstatě rozdělit na dvě, neostře oddělené skupiny: *instrukce* a *původní publikace*.²³²

Festivalové *instrukce* jsou např. výzvy k přihlášení filmů a následné potvrzující či zamítavé dopisy producentům, akreditační pohlednice pro

²²⁹ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 85.

²³⁰ Michel de Certeau, *Výnalézání každodennosti*. In: Alban Bensa – Václav Hubinger, *Antologie francouzských společenských věd: Město*. „Cahiers du CEFRES“ 1996, č. 10, s. 77.

²³¹ Tamtéž, s. 80. V předposlední větě citovaného českého překladu de Certeauova textu by snad šlo zvolit méně komplikovanou formulaci: „Prostor vzniká v operacích, které jej orientují směrově, okolnostně i časově, je kombinovaným výsledkem protichůdných směřování nebo vzájemného sblížování.“ Opět jde o koncentraci omezeného souboru pohybů v určitém místě. Přímou souvislost takového pojetí prostoru s konceptem závazných průchozích bodů, resp. s představou prostoru toků netřeba zdůrazňovat.

²³² I za cenu zjednodušení se tato práce blíže nezabývá audiovizuální produkcí festivalového diskurzu, např. festivalovou znělkou nebo televizním zpravodajstvím.

obyčejné návštěvníky, zvací dopisy hostům a novinářům, programové brožury, průvodní brožury profesionální sekce (tzv. „industry guide“) a veškeré další orientační zprávy či nápisy zapuštěné ve festivalové architektuře. Vysloveně autorskými produkty *původní publikační činnosti* jsou historicko-teoretické sborníky DO, publikace v edici 20/21 a celoročně vydávaná příloha o dokumentu Dok.revue.²³³ Tiskové zprávy a newslettery, Dok.revue v průběhu festivalu a především festivalový katalog stojí na pomezí obou druhů textů (protože to jsou svébytná autorská díla a současně plní i instruktážní účel). Jednotlivé typy fungují buď jako *de Certeauovy cesty* (texty, které čtenáře umisťují do prostoru a vedou jej) anebo jako *mapy* (texty vykazující znalost určitého místa, které čtenáři představují). Jedny umožňují *jít*, druhé spíše *vidět*.²³⁴ I mezi nimi vede neostrá hranice, nicméně např. programovou brožuru lze v zásadě chápat jako jakousi *cestu* festivalem, která čtenáře vede k určité akci v jeho prostoru. A sborník DO zase vytváří *mapu* širšího kontextu promítaných filmů.²³⁵

Festivalový katalog je typickým příkladem, v němž se oba druhy tištěných výstupů festivalu prolínají. Během i po festivalu především informuje o jeho programové náplni a po skončení akce slouží jako její tištěný „archiv“.²³⁶

²³³ Revue pro dokumentární film DO vychází od roku 2003. V roce 2009 z finančních důvodů nevyšel sborník jako samostatná publikace, ale jen jako zvláštní textová část katalogu, nazvaná příznačně „DO katalogu“. Festival má vlastní festivalové noviny již od druhého ročníku (původně jako „DokumentReVuE“). Od roku 2006 vychází Dok.revue nejen v průběhu festivalu, ale i jako celoroční příloha nejprve Literárních novin, od roku 2009 pak Respektu. Edice 20/21 zatím vyprodukovala jen dva tituly (výbor textů *Jean-Luc Godard: Texty a rozhovory* v roce 2005, monografie Martina Švomy *Karel Vachek etc.* v roce 2008), k vydání již v roce 2007 avizované knihy o Chrisu Markerovi dosud nedošlo. Srov. *Tisková zpráva*, zaslaná 5.12. 2007: „Na začátek roku 2008 se připravuje vydání publikace věnované Chrisu Markerovi, jemuž letošní MFDF Jihlava uspořádal jednu z největších retrospektiv. [...] precizní monografie další legendy světové kinematografie. Původní stať z pera českého historika (a dramaturga jihlavské retrospektivy) Davida Čenka doplní překladové analýzy jednotlivých Markerových děl.“ Mimo tuto edici se ovšem ve spolupráci JSAF a AMU dostal na pulty knihkupectví překlad teoretické knihy Guye Gauthiera *Dokumentární film, jiná kinematografie* (2004).

²³⁴ Michel de Certeau, c. d., s. 82.

²³⁵ Z úvodního slova sborníku DO č. 2: „DO se noří do filmu, dokumentu, kinematografie, textu v jejich různých možnostech a prolnutích. Tak jako Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, jenž je vydavatelem tohoto sborníku, se i *do* snaží pokrýt široký průřez prostorem i časem.“ Andrea Slováková – Petr Kubica (Eds.), *Revue pro dokumentární film DO*. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2004, s. 5.

²³⁶ V roce 2008 měl 349 stran, v roce 2009 pak dokonce 496 stran (přičemž se ale zmenšily jeho rozměry z původního formátu A5 na polovinu).

Koncový písemný výstup dramaturgického oddělení (programový ředitel MFDF Jihlava je zároveň autorem filmových anotací) nabízí určitý literárně-výtvarný „návod ke čtení festivalu.“ Jedni jeho účastníci se v něm poznávají (filmaři, producenti), jiní poznávají skrze něj (obyčejní diváci, tisk).

Lze jej označit za *mluvčího* organizační části sítě, který předurčuje formu interakce diváků s promítanými filmy. O *mluvčích* sítě se předpokládá, že říkají „pouze to, co by samy věci, jež reprezentují, chtěly říci, kdyby mohly přímo mluvit.“²³⁷ Mluvčí jsou základním projevem sítě ve stavu černé skříňky: Počítají s tím, že jejich slova nebude uživatel nebo vnější pozorovatel zpochybňovat. Fungují ovšem jen v přítomnosti toho, co reprezentují.²³⁸ Stejně tak i festivalový katalog v zásadě tlumočí obsah promítaných filmů (ve značně poetickém stylu Petra Kubici) a jednotlivých atrakcí doprovodného programu, přináší úvod ředitele festivalu, politických představitelů, zástupců sponzorů atd.

Ani pozice mluvčího nevylučuje ze sítě již několikrát zmíněnou možnost odporu jejích prvků.²³⁹ Naopak – i přes jasné klasifikace a návody k četbě jednotlivých filmů, které katalog svým čtenářům nabízí, zůstává festival prostorem toků nejrůznějších individuálních názorů a tedy i individuálních čtení. A katalog funguje v první řadě jako subjektivní (protože autorsky pojaté) východisko dalších aktivit (např. orientace diváků v programu), které se nevyhýbá zpochybněním ze strany čtenářů a jehož neutralita je do značné míry zdánlivá (právě pro jeho subjektivnost).²⁴⁰

Katalog není jen zdroj informací, ale i výtvarně poutavá publikace, která se má dobře vyjímat v knihovnách návštěvníků. Ukazuje, že oficiální festivalový diskurz je úzce provázán s grafickou koncepcí MFDF Jihlava. Od roku 2001 ji připravuje český grafik Juraj Horváth, jehož práce má obecně výrazná diskurzivní východiska.²⁴¹ I pro obraz MFDF Jihlava je u něj typická mnohohrstevnatost čtení, pokusy s typografií a hra s jednotlivými významovými aspekty festivalové události. Jako by právě vizualita

²³⁷ Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, s. 73.

²³⁸ Tamtéž, s. 72.

²³⁹ Ta podle Latoura přetrvává „dokonce i potom, co mluvčí promluví [...]“. Tamtéž, s. 73.

²⁴⁰ K otázce neutrality festivalu se vrací třetí kapitola.

²⁴¹ Pro přehled o Horváthově činnosti viz internetové stránky jeho nakladatelství Baobab na <<http://www.baobab-books.net/intro.php>> [cit. 2010-04-05].

Horváthovy grafiky nejlépe charakterizovala jihlavský festival coby skutečnou síť – nikoli jen časoprostorovou či kolektivní, ale přímo významovou. Grafický výraz MFDF Jihlava je pro něj houštinou, neustálým vrstvením a přepisováním motivů, záměrně vytvářených kontextů a souvislostí. Jeho koncept „kaligrafie všednosti“ z roku 2008 se řídil heslem: „Hledej na povrchu i pod ním!“²⁴² Obrázky z letištních scannerů otevíraly vrstevnaté průhledy kufrem, sportovní taškou nebo batohem a odhalovaly jejich obsah – kamera, bota, pistole, dětské autíčko, rozpadlý zip atd. Tomuto pojetí odpovídalo i tehdejší architektonické řešení festivalu, které také pracovalo s poloprůhledností jednotlivých konstrukcí. V roce 2009 zase mnohost variant festivalového plakátu odkazovala na principiálně nekonečné procesy přestavby: „Rekonstrukce. Hlavní motiv letošního festivalového ročníku. Ani revoluce, ani restaurace. Ani zásadní skokové obraty, ani mechanické uvedení do původního stavu. Ale permanentní oprava. Sebereflexe. Rekonstrukce reality. Rekonstrukce světa, krajiny, filmu, politiky, festivalu, duše.“²⁴³ I zde je architektura logickým doplňkem undergroundově „brutálního“, jednoduchého grafického výrazu: ve strohých, recyklovaných materiálech, lešenářských trubkách a hrubé plachtovině. Hledání souvislostí (vyjádřené neustálými proměnami grafiky i rétoriky festivalu) opět odráží procesualitu sítě.

Vraccjícím se motivem Horváthova výtvarného designu (a součástí festivalového loga) je *trychtýř*: „Předmět, kterým kromě tradičního využití můžeme také naslouchat či hledět na svět. Ať ho přiložíme k oku jakýmkoli z obou konců, pokaždé vidíme stále stejný svět, ale vždy jinak. Trychtýř se tak stává metaforickým prostředkem vnímání a ožívování myšlení. Záměrem organizátorů je, aby celý festival fungoval podobně.“²⁴⁴ Trychtýř lze ovšem chápat i jako metaforické vyjádření toho, čím se zdá festivalová síť být především – místem „pohybu-průtoku“, prostorem toků různých typů lidí, věcí a promluv. Je to metafora zprostředkování, kanálu překládajícího abstrakci

²⁴² *Presskit 12. MFDF Jihlava 2008*. „[...] objevování skrytého pod zdánlivě neproniknutelným a soudržným povrchem, nacházení překvapivých spojení a vztahů v na první pohled jasně definovaném prostoru.“

²⁴³ Úvodní slovo ředitele festivalu. *Katalog 13. MFDF Jihlava 2009*. s. 11.

²⁴⁴ Srov. komentář k MFDF Jihlava 2005. Dostupný z WWW: <<http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/clanky/9.-mezinarodni-festival-dokumentarnich-filmu-jihlava-2005-jihlava-25.-30.-10.-2005-136/?off=500&tag=6>> [cit. 2010-04-05].

myšlení v kolektivní kinematografickou zkušenost. Trychtýř i festival jsou nástroje vidění (světa, filmů...) či síťové *instrumenty*, „které přenášejí nějaké vizuální zobrazení.“²⁴⁵

Jako metafora festivalové černé skříňky (tedy něčeho neprůhledného) je trychtýř velmi paradoxním symbolem, protože se zakládá na principu otevřenosti a propustnosti: Sebe-definující oficiální diskurz MFDF Jihlava prezentuje festival jako transparentní a nestranně prostředkující aparát. Navozuje představu festivalu coby určité neutrální pomůcky k nacházení, zprostředkování a vyhodnocování filmů a jejich autorů.

2.3.2 Kvaziobjekt festivalové sítě

Bruno Latour hovoří o síti právě jako o „praxi zprostředkování.“²⁴⁶ A proměnlivé výsledky tohoto zprostředkování označuje termínem Michela Serrese *kvaziobjekty*: Elementy sítě, které „nezaujímají ani postavenie objektov [...], ani postavenie subjektov.“²⁴⁷ To, co v síti „obíhá, a to, co tento oběh umožňuje, se navzájem spoluurčuje a transformuje. [...] Coby určité pravidlo, měl by kvaziobjekt být uvažován jako pohyblivý prvek, který proměňuje ty, kdo jím pohybují, a je tak sám současně transformován.“²⁴⁸ Kvaziobjekty přitom v sobě podle Latoura nezahrnují žádnou mystiku či metafyziku: „[S]ú zároveň reálne, diskurzne i sociálne. Patria do prírody, do spoločenstiev a do diskurzu.“²⁴⁹ A dodává: „Len čo sledujeme stopu nejakého kváziobjektu, javí sa nám raz ako vec, raz ako rozprávanie, raz ako sociálne puto, no nikdy sa pritom neredukuje na jednoduché súcno.“²⁵⁰

Když de Valck charakterizuje filmový festival jako sebereferenční, sebeudržující a sebeposilující síť, odkazuje tím na pomyslnou jednotu, která

²⁴⁵ Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, s. 68.

²⁴⁶ Její prvky jsou doslova „sprostředkovateli“, t. j. aktéry schopnými přeložit, čo transportujú, znovu to definovať, opätovne odvinúť.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 108.

²⁴⁷ „[...] nie je možné vtlačiť ich všetky do stredného postavenia, kde by sa z nich stala jednoduchá zmes prírodnej veci a sociálneho symbolu.“ Tamtéž, s. 73.

²⁴⁸ Bruno Latour, *On actor-network theory. A few clarifications*.

²⁴⁹ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 86.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 117.

mezi jejími rozličnými aktéry panuje.²⁵¹ Všichni následují jakoby jediný společný skript a identifikují se s ním, stávají se součástí festivalu. A tento scénář diktuje především snaha festivalu o vlastní posilování a rozvoj, jak naznačila první kapitola. Každá rekombinace prvků, která se ukazuje jako „životaschopná“, zůstává součástí sítě. Síť aktérů je sledem sebe-inovačních procesů s jasně danými cíli.²⁵² Není žádným neutrálním zprostředkovatelem, přestože se jako černá skříňka snaží, aby tak byl vnímán.²⁵³

Pouhý výčet aktérů nevyčerpává charakteristiku sítě: „Agregáty sú inej povahy ako to, čo agregujú.“²⁵⁴ Kvaziobjektem festivalové sítě nejsou pouze filmy (a jejich autoři), nýbrž celý korpus praxí, jenž se na festivalu kolem promítaných filmů rozehrává. A je tedy nutné se ptát, k čemu výše popsaná síťová nastavení festivalu slouží.

²⁵¹ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 208. I podle Daniela Dayana je festival souborem akcí „zprostředkovávajících jednotu, katalyzujících komunitu, vyzývajících [ji] ke společnému prožitku.“ Daniel Dayan, c. d., s. 46.

²⁵² Latour říká: „Každý nový překlad kváziobjektů vyvolává redefinování sociálního tělesa, subjektů i objektů. Nejde tu o hru odrazů. Ide o konstrukci samých kolektivů v čoraz větším rozsahu.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 142. K důležitosti festivalových inovací srov. Thomas Elsaesser, c. d., s. 102.

²⁵³ Oficiální diskurz je nejviditelnějším projevem této černé skříňky, protože formuje to, čemu se většinou říká „festivalový obraz“.

²⁵⁴ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 160. I Thomas Elsaesser upozorňuje, že pro plné pochopení festivalu nestačí jeho popis jako „mřížky kooperujících a soupeřících skupin hráčů, dočasně koexistujících v jedné časoprostorové bublině.“ Tamtéž, s. 101.

3. MFDF Jihlava jako kulturní fakt

Janet Harbord tvrdí, že „filmový festival je zvláštním příkladem toho, jak je prostor produkován coby praxe (v opozici k inertní materialitě).“²⁵⁵ Festivalová síť se neustále redefinuje. Je určitým dějem, *událostí*. Následující kapitola se zabývá povahou této události. A popisuje (některé) způsoby, jimiž festivalová událost může ustanovit sama sebe nezastupitelnou a (snaží se) promlouvat do širší (domácí i mezinárodní) filmové kultury. Jinak řečeno, ptá se, jak je festivalový *artefakt* překládán v nezpochybnitelný *kulturní fakt*?

3.1 Festivalová událost a její přidaná hodnota

Etymologickým zdrojem slova festival je latinské *festum*, tedy slavnost. Podle Thomase Elsaessera jsou slavnosti „momenty, jimiž společnost oslavuje sama sebe: mohou značit příchod Nového roku, vyjadřovat díky za bohatou sklizeň, oznamovat konec půstu, anebo posvěcují různá zvláštní data. Vyžadují k tomu vhodnou dobu, místo a fyzickou přítomnost velkého počtu lidí. To samé se týká i filmových festivalů. Pro jejich iterativní aspekt, jejich skrytou i přiznanou hierarchičnost a zvláštní pravidla, je ale také lze přirovnat k rituálům nebo obřadům. Když uvažujeme excesivní povahu svátků [...], mají v sobě i něco z nespoutanosti karnevalu.“²⁵⁶

Právě takový „slavný okamžik“, jehož účastníci či pozorovatelé cítí, že se podílejí na něčem závažnějším a důležitějším, popisuje Pierre Nora jako *událost*. Událost je podle něj spektakulární trhlinou v každodennosti, která jakoby znenadání udeří „a nemůže nás minout.“²⁵⁷ Souvisí přitom s proměněným vnímáním dnešního světa, který žije „aktuálním coby již vstupujícím do dějin.“²⁵⁸ A Nora v tom připisuje zásadní roli hromadným sdělovacím prostředkům, která tak často referují o „historických okamžicích“.

²⁵⁵ Janet Harbord, c. d. s. 61.

²⁵⁶ Pozoruhodná je při tom podle něj role publika: Diváci jsou aktivnější, pokud je filmový festival vnímán jako karneval, a pasivnější, pokud je na něj nahlíženo jako na obřad. Thomas Elsaesser, c. d., s. 94.

²⁵⁷ Pierre Nora, *Le retour de l'événement*. In Jacques Le Goff – Pierre Nora, *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*. Paris: Galimard, 1986. s. 287.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 292.

Aby se (jakkoli významný) děj „stal událostí, musí být znám.“²⁵⁹ Události tvoří jakési zlomové body v čase. Pro Noru jsou takto medializované zlomové body vlastně „zvrhlými“ produkty, „nikoli pro svou povahu, tedy vytržení z obyčejnosti, ale protože [mediální] systém je přemírou senzačního, vytváří přetlak událostí a současně hlad po dalších.“²⁶⁰ Právě mediálním diskurzem transformovaná veřejná sféra mění např. i kulturní časoprostor ve sled záchytných bodů, momentů v proudu každodennosti, které musí každý zažít.²⁶¹ Daniel Dayan a Elihu Katz na Noru navazují svým konceptem *mediální události*, kterou chápou jako „pozvánku – možná rovnou příkaz – přerušit denní rutinu a připojit se ke sváteční zkušenosti“²⁶² Této „sváteční zkušenosti“ je nicméně nutné rozumět širěji, jak ostatně upozorňuje Marijke de Valck, když např. tvrdí, že dnešní festivaloví diváci přestávají být klasickými cinefily, které by zajímaly výlučně promítané filmy.²⁶³ Ačkoli mu schází lesk celebrit, za nímž mnozí návštěvníci jezdí např. do Karlových Varů, i jihlavský „svátek autorského dokumentu“ se snaží zapsat jako kulturní událost středo- a východoevropského regionu. A pro úspěch této události je takřikajíc nutnou podmínkou přítomnost médií. Nejedná se však o Dayanem a Katzem popisovanou mediální událost v pravém slova smyslu: Festival není koncipován a inscenován výhradně s ohledem na výsledný mediální obraz. Podmínkou nutnou a dostačující je fakt, že se festivalová událost rozehrává jako originální setkání s určitými filmy.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 288.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 291. Spoluvytvářejí událost jako „odstup precizně namíchaný s intimitou.“

²⁶¹ Nora takto uvažoval v polovině sedmdesátých let, odtud poněkud „apokalyptický“ tón, v němž medializovanou kulturu nahlíží. Nicméně jeho pojetí události, která usiluje o to, aby se stala rozhodujícím okamžikem, a zároveň s tím se nabízí jako spektakl, dobře vystihuje povahu filmového festivalu.

²⁶² Daniel Dayan – Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, s. 1. Tři typy takových široce medializovaných dějinných okamžiků pojmenovávají autoři *contest*, *conquest* a *coronation*. Příkladem „klání“ jsou pro ně olympijské hry, příkladem „vítězství“ přistání na měsíci a příkladem „korunovace“ pak třeba pohřeb prezidenta De Gaulla. Tyto základní typy se mohou samozřejmě různými způsoby prolínat a příkladem takové „fúzní“ události může být i filmový festival – kláním soutěžních sekcí, vítězstvím některých filmů i korunovací vítězů.

²⁶³ Nové festivaly „se obracejí k mnohem širšímu publiku. Jejich dramaturgie má širší záběr, jejich tvář je více sexy. [...] Festivaly jsou navštěvovány celou řadou diváků z mnoha různých důvodů a pro některé z nich je možnost být součástí ‚festivalu‘ a jeho unikátního prostředí, spektaklu, taháků či premiér, stejně důležitá (a někdy důležitější) jako promítané filmy.“ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 213.

Podle Daniela Dayana ale není promýšlení filmového festivalu totéž, jako uvažování o filmech, které festival uvádí.²⁶⁴ Ředitel nyonského festivalu právě v Jihlavě řekl: „Výběr filmů je rozhodně pro identitu festivalu důležitý. Vedle pestrosti a kvality uváděných titulů je však klíčové uvádění filmů do souvislostí, vytváření vztahů mezi nimi. Jednotlivé filmy různých žánrů, témata i přístupy k filmu by měl festival přivádět do vzájemného dialogu. Významnou roli hraje také organizace festivalu, vedení besed po filmech a způsob, jakým se přehlídka prezentuje. V neposlední řadě je důležitý také duch festivalu, způsob, jakým například jihlavský festival vytváří prostor setkání [...].“²⁶⁵ Festivalová událost je tedy spíše formou nakládání se samotnými filmovými texty, jejich juxtapozicí a dialektikou širších kontextů, do nichž filmy zasazuje – diskuzemi, publikační činností, ale i odbornými jednáními, festivalovým „kulturním byznysem“ atd.²⁶⁶

Pro festival je důležité, aby nebyla zpochybněna jeho dramaturgická kompetence. Sází na (divácký i kritický) úspěch vybraných filmů, ale jejich uvádění zůstává do poslední chvíle nejistým experimentem. A přestože festival není čistě mediální událostí, přítomnost zástupců tisku nutně potřebuje. Tím, že organizátoři zvou na festival představitele médií, (dobrovolně) riskují ztrátu toho, co podle Dayana a Katze k událostem patří především – úcty těchto médií.²⁶⁷ Možnost, že se daný dramaturgický výběr neseťká s mediálním pochopením (natož úspěchem), je tak na festivalu neustále aktuální. Přetrvávající nejistota ohledně kvality programu ovšem od festivalové události nelze oddělit. Přímo z ní totiž vychází aspekt *přidané hodnoty*.

Festivaly se uváděním filmů snaží vytvářet kulturní hodnoty. Vydávají tematické publikace, zvou významné filmové osobnosti a zejména uvádějí filmy, které publikum jinde nemá šanci vidět – v retrospektivních blocích, v předpremiérách a především v soutěžních sekcích. Festival slouží podle Thomase Elsaessera především jako pumpa pohánějící určitý typ filmů vstříc

²⁶⁴ Daniel Dayan, c. d., s. 48.

²⁶⁵ Andrea Slováková – Antonín Tesař, *Otázky kladené kinematografii. Rozhovor s Jeanem Perretem*. „Dok.rev. MFDF Jihlava 2008“, č. 5. 28. 10. 2008, s. 1.

²⁶⁶ I podle Janet Harbord, „to, co zažíváme – ať už z dálky či zblízka – jako mediální událost filmových festivalů,“ je spoluvytvářeno celým komplexním souborem festivalových praxí. Janet Harbord, c. d., s. 60.

²⁶⁷ Srov. Daniel Dayan – Elihu Katz, c. d., s. 13.

širší filmové kultuře: „Zajišťuje zviditelnění, výkladní skříň filmům, které si nemohou dovolit věnovat na vlastní propagaci takovou část rozpočtu jako hollywoodské filmy, ani jinak oslovit dostatečně široký trh [...], v němž by našly své publikum, resp. získaly zpět výrobní náklady.“²⁶⁸ Festival např. v mediálních vyjádřeních uváděné filmy označuje převážně jako „nejzásadnější“, „klíčové“ apod., protože se již předem snaží stvrdit jejich důležitost.²⁶⁹ Podle Marijke de Valck „nejde jen o samo umělecké dílo, ale spíše o jeho spektakulární předvedení [...]“.²⁷⁰ Úspěch filmů u publika a zejména u zástupců tisku recipročně posiluje i hodnotu festivalové události. Elsaesser říká: „Filmy a festivaly se společně posilují tím, že se vzájemně zhodnocují.“²⁷¹ Festival je tím významnější, čím lépe jsou jím uváděné filmy hodnoceny (odbornou i laickou festivalovou veřejností).

V hodnotovém sebeposilování sítě zaujímá festivalová dramaturgie klíčovou pozici jejího *mluvčího*. Když tisková zpráva prohlašuje, že MFDF Jihlava přiváží do České republiky „nejlepší dokumenty z celého světa“, stává se zásadním garantem takového odvážného tvrzení právě dramaturgické vedení festivalu.²⁷² Nezpochybnitelnost této garance je v síti možná jen díky okamžité přítomnosti mluvčím zastupovaných objektů. Festivalový (v případě vedení MFDF Jihlava „trojjediný“) ředitel potvrzuje kvalitu své dramaturgie tím, že jí reprezentované věci (tedy uváděné filmy) nechává „samy za sebe říct totéž, co jako jejich mluvčí tvrdil, že říci chtějí.“²⁷³ Toto je základní předpoklad festivalových projekcí: Festival sestavuje dle svého uvážení nejlepší možný program a vyzývá publikum (resp. jednotlivé typy publik v čele s tiskem), aby si přímo na místě ověřilo jeho kvalitu.²⁷⁴ Dostává se tím

²⁶⁸ Thomas Elsaesser, c. d., s. 89.

²⁶⁹ Např. soutěž domácí dokumentaristiky byla v roce 2008 charakterizována jako „[p]rocházka českou dokumentární krajinou nabízí to nejzajímavější, co se letos objevilo na domácí dokumentární scéně.“ Tisková zpráva, zaslaná 6. 10. 2008. Tiskové vyjádření z roku 2009 zase zvalo na „[s]větové filmové hity v dokumentární Ji.hlavě.“ *Tisková zpráva*, zaslaná 29. 9. 2009.

²⁷⁰ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 19.

²⁷¹ Thomas Elsaesser, c. d., s. 101.

²⁷² Srov. *Presskit 13. MFDF Jihlava 2009*.

²⁷³ Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, s. 73.

²⁷⁴ „Autor nějakého tvrzení ustupuje stranou, aby se [případný] skeptik mohl podívat, poslechnout si, dotknout se popisované věci [...], jež jí či jemu potvrdí autorova slova.“ Tamtéž, s. 74. Bruno Latour hovoří doslova o určité „demonstraci síly“ pořádajících uzlových bodů.

ovšem do pozice zprostředkovatele, který se přímo neangažuje.²⁷⁵ V zásadě se jedná o jednoduchý proces *testování* festivalu. Každý ročník MFDF Jihlava je vlastně zkouškou, která nemá předem daný výsledek a nutí festival neustrnout, neustále se (alespoň v částech) redefinovat.²⁷⁶ ANT tento cyklus prověřování spolehlivosti sítě přímo nazývá *silovými testy*. Jak ukazuje Bruno Latour: „Pokud skeptik uspěje, mluvčí se proměňuje z někoho, kdo mluvil za jiné, v toho, kdo reprezentuje jen sama sebe, svá přání nebo rozmary. Pokud jsou naopak pochybnosti překonány, mluvčí je nahlížen nikoli jako individuum, nýbrž jako zástupný hlas mnoha němých prvků. V závislosti na silových testech jsou mluvčí vnímáni jako ti, kdo *subjektivně jednají*, anebo naopak jako ti, kteří *objektivně představují*.“²⁷⁷ Úspěšnost festivalu záleží na tom, jak dokáže současně s konkrétním textem filmů „prodat“ i své vlastní zájmy.

3.2 Dramaturgie jako výzva k dialogu

Dramaturgické vedení MFDF Jihlava bývá na jedné straně vyzdvihováno pro svou progresivnost a na straně druhé současně kritizováno za přílišnou jednostrannost²⁷⁸ nebo za neskrývaně levicovou politickou orientaci.²⁷⁹

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ To se samozřejmě netýká pouze dramaturgie, ale celé organizace festivalu.

²⁷⁷ Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, s. 78. I podle Marijke de Valck je osobnost programového ředitele nedocenitelná: „Když je osoba ve funkci ředitele schopná, aktivní a prozíravá, vrhnou tyto kvality příznivé světlo i na festivalový obraz. A naopak, když ředitel festivalu není schopen nabídnout konkurenceschopný program, rozpoznat hodnoty nových kinematografií či mladých talentovaných režisérů, festival se v hierarchii mezinárodních filmových festivalů propadne.“ Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy*, s. 46.

²⁷⁸ „Jihlavský festival měl jako každý rok vynikající program a skvělé hosty[...].Co je však Jihlavě třeba vytknout a co se vine celou její historií, jsou rysy spikleneckví a netransparentnosti, které z vnějšku nejsou tak zřetelné. [...] O netransparentnosti by mohli hovořit někteří filmaři, kteří chtěli být zařazeni do festivalového programu, a když už se vůbec reakce dočkali, tak úplně na poslední chvíli. Rozhodnutí jsou navíc často velmi rozporně zdůvodněna: pokud např. nezařazení nového snímku Jany Bokové Bye Bye Shanghai do české soutěže bylo zdůvodněno jeho soutěžní účastí v Karlových Varech, pak nezbyvá než se ptát, proč byl v soutěži uveden film Heleny Třeštkové René, zrovna tak soutěžící ve Varech.“ Zdeněk Holý, *Jihlava 2008. O filmech, hostech a spiknutí*. „Cinepur“ 2008, č. 60, s. 6.

Dramaturgie MFDF Jihlava se přitom nezakládá na politických, nýbrž na konceptuálních východiscích.²⁸⁰ Především se profiluje jako akce, jež staví kritérium autorských kvalit dokumentárního filmu před všechny ostatní dramaturgické nároky.

Jihlavská dramaturgie je z hlediska diváků zkušeností určitého řezu, sestupu do vrstev dokumentární produkce, jejích konceptů a stylových proměn. Podobně jako na jiných festivalech se pohybuje ve dvou polohách: soutěžních sekcí a tematických bloků. A sleduje dva cíle: na jedné straně podněcuje zájem publika o dokumentární film a na straně druhé se jej snaží dále rozvíjet. Jak tvrdí de Valck: „Setkání různých filmů, odborníků a diváků ve stimulujícím a dynamickém prostředí festivalu je ideálním výchozím bodem pro kultivaci vkusu.“²⁸¹ Toto podvojně směřování samo nicméně jihlavský festival nečiní nijak výjimečným. Festival, který nemůže spoléhat pouze na přitažlivost soutěžních sekcí, většinou zaujímá i didaktickou a osvětovou polohu. A výjimečnou se může stát až forma, kterou to dělá.

Didaktičnost MFDF Jihlava souvisí s mírou jinakosti vymezeného objektu, tedy autorského dokumentu. Určité setkávání s odlišností (tematickou i formální) patří přinejmenším od osmdesátých let k programu většiny festivalů. Pro Billa Nicholse jsou filmové festivaly místy kontaktu s odlišnými kulturními projevy. Podle něj se festival stává nezastupitelným prostředkem chápání jiných kulturních vzorců ve chvíli, kdy jeho publikum začíná objevovat jemu dosud neznámou národní kinematografii.²⁸² V případě

²⁷⁹ Kamil Fila, *Naprosto odmítám dělení filmů na pravicové a levicové. Rozhovor s Markem Hovorkou* [online]. „Aktualne.cz“, 27. 10. 2009. Dostupný z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=651254>> [cit. 2010-4-05].

²⁸⁰ Přesto je zajímavé si uvědomit, že od počátku sedmdesátých let vzniká celá řada festivalů přirozeně z určitého sociálně (až socialisticky) uvažujícího intelektuálního podhoubí. A levicové tendence se v historii dotkly i významných filmových akcí. Např. festival v Cannes byl v roce 1968 kvůli politicko-společenským nepokojům ve Francii předčasně ukončen. Srov. Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 27 – 28.

²⁸¹ Marijke de Valck, *Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia*. In: Marijke de Valck – Malte Hagener (eds.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 108.

²⁸² Národní odlišnost vnímá Nichols jako podnět divákům začít s rozkrýváním filmového textu a snažit se o jeho pochopení: „[S]řet s neznámým, zkušenost s něčím podivným, objevování nových pohledů a hlasů podněcují filmové nadšení. [...] Podoba slasti spočívá v zážitku odlišnosti, [...] což mezinárodní filmový festival umísťuje do nadnárodní, povědomě postmoderní pozice. Naše účast v něm nás kvalifikuje jako občany globální,

MFDF Jihlava nejde jen o národní odlišnost, i když festival dominantní část programového výběru definuje právě geograficky a (v prostoru postkomunistické střední a východní Evropy nevyhnutelně) národnostně.²⁸³ Jihlavský festival ve „svém“ geografickém prostoru hledá především filmy, které narušují zažitě divácké představy o dokumentu (formované televizní dokumentární produkcí): „Krok stranou proti neustálému opakování.“²⁸⁴

Marek Hovorka říká: „Pojem dokumentární zahrnuje osobní autenticitu spíše než obecnou objektivitu. A slovem autorský se vymezujeme proti těm encyklopedickým filmům, které uvádí televize. Dokumenty podle televizních představ totiž vytvářejí hlavně obrovský rezervoár filmů o něčem. O Druhé světové válce, o výrobě čokolády nebo třeba o životě C. G. Junga. A všechny spojuje jasné dramaturgické zadání s edukativním, možná i jednoznačně manipulativním cílem. Takové filmy se z Jihlavy snažíme jakoby ‚vyřezat‘ a chceme se věnovat těm filmům, v kterých třeba jde o život C. G. Junga, ale přes nějaký osobní pohled autora nebo pátrání po důvodech, proč vlastně svůj film točí. Autorství podle mě znamená jednak osobní cestu k tématu filmu, jednak styl, který se nechce a nemusí omezovat normami předpokládanými televizí.“²⁸⁵

Tato obecná konceptuální východiska vnášejí do festivalového programu určitá specifika. Především je to míra *hravosti* a podnět divákům, aby ji přebírali i při sledování vybraných filmů.

nicméně stále ne-homogenní kultury.” Bill Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, roč. 47, č. 3, s. 17 – 18. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1212956>> [cit. 2010-04-05].

²⁸³ Rovněž marketingový aspekt zůstává nezanedbatelný. Např. i v mediální recepci festivalů se uvedení domácích titulů stále setkává s největší mírou pozornosti – viz publicitu filmů jako *Auto*mat*, *René* nebo *Občan Havel*. Platí to i v mezinárodním měřítku, kdy zní jméno „českého dokumentu“ velmi dobře (viz udělení Evropské filmové ceny právě snímku Heleny Třeštíkové). Podle Marijke de Valck se prvku národního stále využívá jako „značky při marketingu nových filmů ve festivalovém okruhu. Tím, že se zařadí do snadno rozpoznatelné a pojmenovatelné kategorie [...], se ekonomický potenciál těchto filmů prudce zvýší.“ *Nové objevy Evropy*, s. 48.

²⁸⁴ Úvodní slovo ředitele festivalu. *Katalog 12. MFDF Jihlava 2008*, s. 11.

²⁸⁵ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. 3. 2010, Praha.

3.2.1 Dialogická zkušenost s filmem

Emblém dialogického charakteru MFDF Jihlava nesou takřka všechny projevy oficiálního festivalového diskurzu, nejde však jen o prázdnou rétoriku. Festival totiž dává individualitě a osobnímu pohledu diváka pozoruhodný prostor.

V roce 2001 festival poprvé použil své motto „Myslet filmem!“²⁸⁶ Mnohoznačné heslo se od té doby stalo terčem častého zpochybňování i výsměchu, přesto je jeho význam v podstatě prostý: Znamená právě dramaturgickou snahu aktivizovat publikum ve vztahu k promítaným filmům.²⁸⁷ „Myslet filmem. Balancovat mezi pokusem podlehnout mu a výzvou mu oponovat. Není třeba mít standardní model na rozšifrování různých sdělení. Hlavně citlivost k ozvěně filmu ve vnímání. [...] Kinematografická gramotnost je podmínkou, vlastní senzibilita k obsaženým podnětům dalším krokem po schodech nahoru. Sled obrazů na plátně nabízí prostor pro myšlení. Prostor buď jednoduchého a lehce odhalitelného tvaru nebo vícepatrový dům s mnoha dveřmi a okny. Buď definici, tedy suchý výčet striktně relevantních fakt, nebo uchopení, tedy shromažďování na základě metody tvořivé, nikoli faktické asociace,” psala (příznačným stylem) Andrea Slováková v *Dok.revue* v roce 2002.²⁸⁸ Její slova dokládají především snahu nezůstávat u jednoduchých definic a ustálených forem (filmu i způsobů, jak se na něj dívat a přemýšlet o něm). Marek Hovorka říká: „Jakýkoli film, který hrajeme, není jen formální hříčkou sám o sobě, ale spíš místem pro kladení otázek a pobídkou divákům, aby se nad nimi zamysleli. Nejde jen o formální

²⁸⁶ Vymyslel jej režisér Martin Mareček, tehdejší spolupracovník Juraje Horvátha při vytváření grafické podoby tohoto ročníku. Autor práce se zatím pokud možno vyhýbal jeho používání. Neboť – podobně jako všechny slogany – i jihlavské heslo prošlo nevyhnutelným síťovým očištěním a dnes jej (zejména mediální diskurz) nechápe jako mnohvrstevný koncept, nýbrž spíše jako pohodlnou nálepku, která umožňuje MFDF Jihlava zařadit (se) na určité místo festivalové „nabídky“.

²⁸⁷ „Jde o výzvu divákům. I ten neosobnější či nejexperimentálnější snímek je příležitostí k promýšlení nesčetných aspektů a souvislostí. Toto naše zvolání, které jsme poprvé použili v roce 2001, je někdy ironicky zjednodušováno v jakési filozofování po projekcích esejistických filmů – pokud ale jezdíte do Jihlavy, víte, že spektrum filmů a diskusí je velmi široké. Nás nezajímá jedna tvář, jeden pohled, jeden názor, ale jejich spektrum, různost.“ Kamil Fila, c. d.

²⁸⁸ Andrea Slováková, *Závodem Jihlava myslí*. „Dok.revue MFDF Jihlava 2002“, č. 4, 28. 10. 2002, s. 1.

stránku filmů, ale o autorské gesto a jeho autenticitu. Současně v sobě to heslo ale nemá žádný politický nebo ideologický apel typu „takovým a takovým filmům se věnujeme.““ Myslet filmem znamená projekci jako divácký experiment se sebou samým: „Vnímáme to jako laboratoř. Nejde o to, něco zakonzervovat, ale spíš pomyslnou konzervu otevřít a podívat se, jestli je v ní opravdu to, co je na ní napsáno, že v ní je, a co to vlastně znamená.“²⁸⁹ Forem, jimiž MFDF Jihlava napojuje diváky, filmy a jejich tvůrce do určité dialektické struktury, je celá řada. Např. již výše komentovaný festivalový katalog udává základní instrukce a vstupní data pro další divácké uchopení filmů. A činí tak velmi otevřeným způsobem, který vyzývá k osobní uživatelské participaci.²⁹⁰ Katalog z roku 2008 zaujme svou vizuální koncepcí: Všudypřítomné motivy rentgenových snímků a průhledů nejrůznějšími elektronickými strukturami se pojí s útržkovitou formou anotací. Předsádka katalogu navíc upozorňuje: „Attention! Objects in focus are reduced in size.“ Jako by katalog byl jen záměrně neostrou nápovědou. Na další stránce, pod obrázkem kufru s nářadím, je uvedené varování: „Attention! Unidentified object.“ Katalog programové filmy nedefinuje, jen naznačuje určité možnosti, jak film osobně uchopit. Katalog ročníku 2009 pak nabízí anotace uváděných filmů a fotografie k nim ve dvou zvláštních oddílech. Takové řešení vyžaduje pro úplnou představu o jednotlivých snímcích neustálé listování katalogem tam a zpět. A může se zdát stejnou měrou uživatelsky nevstřícné jako hravě experimentující. Podobně jako symbol trychtýře, i fyzická (papírová) podoba katalogu vyzývá toho, kdo jej drží v ruce, k různým „experimentům.“ Když Marek Hovorka hovoří o

²⁸⁹ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. 3. 2010, Praha.

²⁹⁰ V katalogu sedmého ročníku festivalu lze najít následující vysvětlení: „Festivalový katalog, který právě držíte v rukou, by měl dokumentovat vnitřní pohyby jihlavského festivalu. Protože od počátku usilujeme o intenzivní provazování projekcí s besedami a o prohlubování přemýšlení o filmech, rozhodli jsme se koncipovat nově i katalogové texty. Ty jsou letos členěny do tří různých pruhů: prvním jsou základní informace o filmu – druhým pruhem je proud poznámek a impresí, ke kterým konkrétní film vyzývá – a třetím je pak pruh prázdného místa – volného prostoru pro vaše postřehy a poznámky.“ *Katalog 7. MFDF Jihlava*, s. 15. „Ten bílý pruh je divákův čas. Je to prostor pro jeho osobní deník,“ vysvětlil Petr Kubica v rozhovoru pro Cinepur. Vít Janeček, *Do Jihlavy, do festivalu, do filmu. Rozhovor s Markem Hovorkou a Petrem Kubicou*. „Cinepur“ 2003, č. 29, s. 14.

festivalu jako o „laboratoři“ svého druhu, potvrzuje jeho slova i laboratorní náčiní-katalog.²⁹¹

I sborník textů DO je příspěvkem MFDF Jihlava k vývoji ve filmové kultuře (v tomto ohledu spíše domácí, ačkoli obsahuje i anglicky psanou část). V letech 2003 až 2008 vycházel jako zvláštní publikace, v roce 2009 byl nahrazen samostatným oddílem v katalogu.²⁹² O motivacích jeho přípravy hovoří oficiální tisková zpráva festivalu: „I ve filmologických publikacích je dokument pořád ještě na okraji zájmu a pořád se mu nedostává dostatečně hloubkové kritické reflexe. Taky teoretické uvažování o dokumentárním filmu a jeho žánrech je v zahraničí mnohem obšírnější a vyspělejší.“ Sborník má nejen zaplnit mezery v obecném domácím chápání dokumentárního filmu, ale jako odborná publikace dát i „prostor podrobnému, analytickému přístupu k ní. Je jednak prostorem iniciace pro české teoretiky a kritiky, a jednak bránou pro zahraniční texty.“²⁹³ Jeho název vysvětlil Petr Kubica: „Není to zkratka, je to předložka. Nikoli za, před, ale do. Chceme festival neustále někam posouvat, a to jak v kontextu České republiky, tak i v rámci střední Evropy, proto se festival pohybuje v rámci soustředných kruhů různých kontextů. Chceme, aby se český dokument pohyboval v kontextu střední Evropy. Chceme, aby tyto dokumenty existovaly v nějakém historickém kontextu tohoto prostoru, proto zařazujeme retrospektivy, a zároveň, aby existovaly v kontextu tvorby zajímavých světových autorů.“²⁹⁴ Kompilace textů o historii dokumentu, navázaných zejména na Průhledné bytosti (resp. další archivní sekce daného roku), se propojuje s oddíly věnovanými teoretické reflexi

²⁹¹ „Chápeme festival jako laboratoř. Nejde nám o to, něco zakonzervovat, ale spíš tu pomyslnou konzervu otevřít a podívat se, jestli je v ní opravdu to, co je na ní napsáno, že by v ní mělo být, a co to vlastně znamená.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010, Praha.

²⁹² Nabízí se pochopitelně otázka, zda tomu tak bylo čistě z úsporných důvodů, nebo jde o pokus vymyslet celému projektu DO nový formální rámec.

²⁹³ *Tisková zpráva*, zaslaná 5. 12. 2007. Hodnotit odbornou úroveň původních či překladových textů ve sborníku není záměrem této práce. Podstatné je, že MFDF Jihlava tuto aktivitu vůbec vyvíjí. Nemůže být pochyb o tom, že DO se snaží na český trh odborné filmové literatury vnést tolik postrádané materiály o dokumentárním filmu. Autor práce si proto dovoluje tuto část činnosti festivalu označit za veskrze pozitivní a nezastupitelnou, ačkoli oficiální údaje o prodejnosti publikací nemá k dispozici a je tudíž nesnadné určit, k jak široké čtenářské obci se sborníky dostanou.

²⁹⁴ Vít Janeček, *Do Jihlavy, do festivalu, do filmu. Rozhovor s Markem Hovorkou a Petrem Kubidou*, s. 14.

dokumentárního filmu.²⁹⁵ V roce 2008 tak původní i překladové texty rozebírají dílo Fredericka Wisemana, některé aspekty feministické dokumentární tvorby nebo historii studia Čs. armádního filmu. V roce 2009 se sborník věnuje produkci Studia Bély Balázse, tvorbě francouzského dokumentaristy Georgese Rouquiera nebo otázce propagandistické tvorby v době Protektorátu Čechy a Morava. V roce 2008 je velmi důležitým počinem text *Dokumentární mody reprezentace*, překlad druhé kapitoly knihy Billa Nicholse *Representing Reality*.²⁹⁶ Několik textů se v roce 2008 i v roce 2009 zaměřuje na experimentální dokumentární film. V roce 2009 přibližuje text o stuttgartské filmové výstavě Film und Foto pozoruhodnou kapitolu dějin filmové avantgardy.²⁹⁷

Vedle subjektivity editorského výběru a nevyhnutelné reduktivnosti je důležitým aspektem DO jeho potenciální interaktivita. Publikace je totiž k dispozici už v průběhu festivalu a tím, že se její obsah přímo pojí s festivalovými filmy a hosty, nabízí vlastně čtenářům možnost přímé reakce. Redaktorka sborníku Andrea Slováková uzavírá editorial DO v roce 2008: „Noří se do konceptů, nápadů a obrazů, aby své čtenáře oslovil ke kritickému dialogu. Nechávejte se překvapovat. A fascinovat.“²⁹⁸

²⁹⁵ Už v roce 2004 to editorka druhého vydání DO komentovala velmi přesvědčivě: „Bez nároku na určování univerzální důležitosti je nutné vnímat, že nejde jen o neznalost některých konkrétních textů, ale že uvažování v nich prezentované absentuje v strukturaci promýšlení konkrétních motivů. Imanentně protékají texty některé otázky, které jsou rovněž úzce spojeny s jihlavským festivalem. Především je to autorský film a otázka prostupnosti hranic. V tomto bodě se ideje dramaturgického podloží festivalu střetávají s polemikou o přesnostech: fikcionalizace a dokumentarizace, pochybnosti nad termínem dokument, práce s archivy. Sborník je prostorem pro různá tempa čtení, proto dovoluje prokládat teorii poezií, encyklopedii kritikou, dialogičnost proudem monologu. Jedny texty se zamýšlejí nad konkrétními dokumentárními filmy, jiné se věnují dokumentu obecně, jako metapojmu, jehož legitimita je rozrušována jeho vlastní expanzí do hraničních oblastí.“ Andrea Slováková – Petr Kubica (eds.), c. d., s. 5.

²⁹⁶ Bloomington: Indiana University Press, 1991.

²⁹⁷ Ta se v roce 1928 vlastně stala předobrazem později se rozvíjejícím filmovým festivalům (festival v Benátkách se konal až o pár let později). Její pořadatelé (hlavním kurátorem byl avantgardní tvůrce Hans Richter) již tehdy rozdělili program do jednotlivých sekcí, sestavili odbornou porotu, pořádali různé ankety oblíbenosti apod.

²⁹⁸ Andrea Slováková (ed.), *Revue pro dokumentární film DO*. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2008, s. 7.

Životnost (a často živelnost) filmových dialogů, které v rámci MFDF Jihlava vznikají, poznamenává i jiný (méně specifický, ale o to viditelnější) aspekt diváckého kontaktu s filmovým textem: diskuze po projekcích.²⁹⁹ Počítá se s nimi již při sestavování časového programu a festival na ně nenajímá pouhé obratné moderátory (jako je tomu např. v Karlových Varech), ale odborníky z řad novinářů, filmařů nebo filmových historiků. V souvislosti s participací filmových odborníků se nabízí dílčí srovnání s LFŠ. Ta klade přirozený důraz především na odborné lektorské úvody před filmy, zatímco MFDF Jihlava věnuje o to více času delším diskuzím po projekcích. Primárně přednáškový charakter LFŠ je v Jihlavě přetvářen v seminární dialektiku divák-host. Ta někdy vede až ke krajní svévoli jednotlivých aktérů (např. v závislosti na postojích jednotlivců, jejich vzájemných vztazích i obyčejném slušném vychování), nebo naopak k podnětnému rozvíjení samotného filmového představení.

Určitá základní míra poučenosti jihlavského publika, která se projevuje třeba právě v plamenných besedách, se otiskuje i v povaze festivalových publikací. Opět ve srovnání s LFŠ tudíž vynikne teoretický (či teoretizující) akcent (např. sborníku DO), který vybízí k divácké konfrontaci s filmem, zatímco LFŠ koncipuje i své brožury k jednotlivým programovým cyklům zejména historiograficky a tedy výkladově. Zatímco LFŠ své publikum převážně informuje, MFDF Jihlava jej svou koncepcí spíše vyzývá ke kritickému postoji vůči filmům a jejich autorům.³⁰⁰

MFDF Jihlava se skutečně chová jako síť aktérů, když do jednoho uzlového bodu projekčního sálu svádí dva (či více, počítáme-li např. novináře nebo porotu jako zvláštní podskupiny přítomného publika) protichůdné typy kolektivů a nechává je vzájemně soupeřit o určité závěry. Děje se tak *dobrovolně* a v sérii specifických *vyjednávání* (diskusí po filmech). Festival

²⁹⁹ Nutno doplnit, že v posledních letech se vedle klasických besed MFDF Jihlava hlásí rovněž k trendu tzv. masterclasses, více či méně popularizačních přednášek, vedených významnými hosty festivalu.

³⁰⁰ Nicméně z obecného hlediska je nutné zdůraznit, že vlastní publikace nejsou v žádném případě specifikem jihlavského festivalu. Důrazně zaujímaná kritická a teoretizující poloha tak jeho publikační činnost odlišuje např. od nakladatelských počínů Finále Plzeň. V Edici Finále zatím vyšly následující monografie, jejichž názvy již samy dostatečně výmluvně komentují povahu publikací: *O Janu Špátovi* (2007), *Mlčenlivý host Evald Schorm* (2008), *Vzdor i soucit Věry Chytilové* (2009) a zatím poslední *Variace na Drahomíru Vihanovou* (2010).

je tak i v tomto smyslu setkáním sebe-definic, z nějž oba typy aktérů vycházejí v zásadě posíleny. Neboť i případně odmítnutému tvůrci umožňuje přímá konfrontace sebereflexi a následnou korekci vlastních postojů (nebo naopak jejich potvrzení). A publikum má zase v Jihlavě možnost rozšířit si své kulturně-filmové znalosti a poučit se o určitých formách uměleckého sebevyjádření.³⁰¹

3.3 Dramaturgie jako produkce paměti

Podle Pierra Nory se dnešní (mediálními událostmi traktovaná a zrychlovaná doba) upíná k takovým typům institucí, objektů či symbolických úkonů, které umožňují z prchavé historie co nejvíce zakonzervovat: „Vyhledávání *míst*, kde se krystalizuje a kam se uchyluje paměť, patří k tomuto zvláštnímu okamžiku našich dějin.“³⁰² Společensko-kulturní vědomí je podle Nory založeno na hledání a vytváření určitých otisků a zprostředkujících jevů. Poutá se k základním symbolům, v nichž jakoby se historie s pamětí potkávala: „K archivům stejně jako k trikoloře, knihovnám a muzeím jako k *výročím*, *svátkům*, Panteonu či Vítěznému oblouku; k encyklopedii Larousse a ke zdi komunardů.“³⁰³

Filmový festival lze číst jako takové *místo paměti*, jako zvláštní typ paměťového zápisu, prostoročasový otisk určitého kulturního projevu (projevů).³⁰⁴ I tento koncept se snaží o určitý popis prostoru, a sice v pojetí blízkém teorii sítí: „Místa paměti náleží dvěma řádům – v tom tkví jejich

³⁰¹ Coby „kontrolní skupina v posuzování filmů“ ostatně festivalové publikum funguje i podle Thomase Elsaessera. Tím, že filmům přiřazuje celou řadu atributů, „od fanouškovského ocenění až po vhodný doprovod partnerské schůzky.“ Thomas Elsaesser, c. d., s. 97.

³⁰² Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: Alban Bensa – Václav Hubinger, c. d., s. 39.

³⁰³ Tamtéž, s. 45 – 46. Kurzíva J. H.

³⁰⁴ Srov. Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 138. De Valck využívá Norův koncept, aby vysvětlila důležitost samotných lokací, v nichž je festival pořádán. Např. benátské Lido a jeho okolí jakoby s sebou neslo historii všech minulých ročníků nejstaršího festivalu na světě. Ač v nesrovnatelném časovém horizontu, o podobné místní nostalgii by se dalo v Jihlavě bezpochyby mluvit v souvislosti s kinem Dukla, v němž festival začínal. Tato práce nicméně chápe festivaly jako *místa paměti* úžeji: Doslova jako místa, která se „rodí a žijí ze stesku po spontánní paměti, z vědomí, že je třeba vytvářet archivy, zavádět výročí, pořádat oslavy, pronášet nekrology, notářsky ověřovat dokumenty, neboť tyto akty již nejsou přirozené.“ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 46.

hodnota a zároveň složitost – jsou jednoduchá i nejednoznačná, přirozená i umělá, bezprostředně se nabízející smyslové zkušenosti a přitom vycházející z abstraktní konstrukce. Místa jsou ve trojím smyslu, materiálním, symbolickém i funkčním.³⁰⁵ Iniciativu festivalu, která do daného kulturního prostředí vnáší dříve neviděné, jedinečné zážitky ve formě vzácných hostů, retrospektivních sekcí nebo soutěží, lze chápat právě jako archivující místo paměti, které se opírá „beze zbytku a cele o co nejpřesnější momenty stopy, o její co možná nejmateriálnější otisk, nejkonkrétnější záznam, nejviditelnější detail obrazu.“³⁰⁶ Místa paměti je možné vnímat jako *oslavné* časoprostorové konkretizace okamžiků vstupujících do dějin.³⁰⁷ Festival se svým filmovým programem snaží otisknout do kulturního povědomí, zapisuje se nejen do prostorové mapy a časového harmonogramu kulturního života, ale snaží se jej i dále rozvíjet, určitým způsobem přepisovat. Tato podkapitola zkoumá festivalové místo paměti jako takový historický zápis v podobě retrospektivních sekcí i ritualizovaného soutěžení.

3.3.1 Retrospektivy jako archivy

MFDF Jihlava mapuje historii dokumentární kinematografie archivními sekcemi a autorskými retrospektivami. Už první ročník festivalu byl přitom jednou velkou retrospektivou, jakýmsi „portfoliem“ vybraných režisérů, kteří sami měli navrhnout, jaké jejich filmy festival uvede.³⁰⁸

Většina festivalů v sobě nese komemorativní charakter.³⁰⁹ Nicméně MFDF Jihlava se v sekci, nazvané od roku 2001 Průhledné bytosti, kritériem

³⁰⁵ Tamtéž, s. 56.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 48.

³⁰⁷ V této souvislosti se nabízí zmínit heslo MFDF Jihlava 2006: „Nikdy nebylo líp!“

³⁰⁸ Představit své filmy přijela do Jihlavy celá řada tvůrců. „Pro svůj ‚šilený‘ nápad se mladým nadšencům podařilo získat nejen přízeň města a sponzorů, ale především účast celé elity českého dokumentu jako je Jan Špáta (v Jihlavě oslavil své 65. narozeniny), Olga Sommerová, Helena Třeštková, Pavel Koutecký, Fero Fenič, Dušan Hanák, Drahomíra Vihanová aj.“ Jan Paulas, *Slavnost českého dokumentu*. „Katolický týdeník“ 1997, č. 45, s. 8.

³⁰⁹ Např. MFF Karlovy Vary věnuje alespoň některé každoroční Pocty právě těm osobnostem kinematografie, které mají v daném roce významné jubileum.

skutečných výročí řídí jen v některých případech.³¹⁰ Průhledné bytosti jsou širěji koncipovanou sekcí, která se věnuje autorům, kteří hráli či hrají významnou úlohu ve světovém dokumentárním filmu. Podle Marka Hovorky má sekce „sledovat proměny autorova myšlení, velmi konkrétně prohlédnout do jeho tvorby a postojů. Je zajímavé vnímat jeho dílo v té celosti. Takže proto Průhledné bytosti, jsou zprůhledněním.”³¹¹ Za třináct let historie festivalu je takto vytvářený archiv již poměrně obsáhlý. Nejde však o pouhou „databanku” filmů, tvůrců a údajů o nich. Provázaností s jednotlivými oddíly sborníku DO totiž sekce spíše naznačuje, otevírá *průhled* do širších kontextů.³¹²

V roce 2008 se sekce Průhledné bytosti věnovala tvorbě amerického režiséra Fredericka Wisemana, který do Jihlavy také osobně přijel, a již zesnulého afrického filmového průkopníka Paulina Soumanou Vieyry. Frederick Wiseman v Jihlavě představil své filmy *Zákon a pořádek* (1969), *Základní*

³¹⁰ V roce 2009 byl sice Průhlednou bytostí francouzský dokumentarista Georges Rouquier, od jehož narození by v tomto roce uplynulo sto let (od jeho úmrtí pak dvacet let), Frederick Wiseman o rok dříve ale žádné takové výročí neměl. V roce 2001, tedy v roce zavedení sekce Průhledné bytosti, byl ale mimochodem celý festival věnován památce kritika Andreje Stankoviče.

³¹¹ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. března 2010.

³¹² Následující výčet osobností, které MFDF Jihlava v minulosti zařadil do programu, dokládá prostor, který festival retrospektivním sekcím věnuje. Dokazuje ale i přetrvávající dramaturgický zájem o určité geografické oblasti (mimo východoevropské produkce) jako Francie, severní Amerika a latinskoamerické země. Tedy obecně o takové kinematografické regiony, které z různých důvodů (myšlenkové, finanční, vnitropolitické) umožnily či umožňují rozvoj vyhraněných filmových stylů. V rámci různě pojmenovaných programových bloků připomněl festival až do roku 2000 následující autory: V roce 1997 (s důrazem vyjádřeným mj. zvláštní sekcí v katalogu) Jiřího Lehovce (3 filmy). V roce 1998 Evalda Schorma (5 filmů) a z žijících filmařů Viktora Kosakovského (4 filmy). V roce 1999 Václava Hapla (5 filmů). V roce 2000 Richarda Leacocka (5 filmů), Raymonda Depardona (11 filmů) a Karla Vachka (5 filmů). V rámci sekce Průhledné bytosti pak: V roce 2001 Piera Paola Pasoliniho (4 filmy), Artavazda Pelešjana (5 filmů), Jaye Rosenblatta (9 filmů), Andriuse Stonyse (10 film), Václava Táborského (5 filmů) a Agnes Varda (9 filmů). V roce 2002 F. T. Fridrikssona (3 filmy), Jonase Mekase (5 filmů), Jana Němce (7 filmů) a Františka Vláchu (5 filmů). V roce 2003 Alexandra Hackenschmieda (19 filmů), Mika Hoolbooma (12 filmů), Ulricha Seidla (6 filmů) a Josepha Stricka (4 filmy). V roce 2004 Santiaga Álvareze (8 filmů) a Jørgena Letha (6 filmů). V roce 2005 Janu Bokovou (5 filmů), Bruce Connera (7 filmů), Jeana-Luca Godarda (6 filmů), Naomi Kawase (8 filmů) a Fernanda Solanase (4 filmy). V roce 2006 Khavna De La Cruz (6 filmů), Nicoláse Echevarriú (2 filmy) a Manoela de Oliveiru (9 filmů). A v roce 2007 Haruna Farockiho (5 filmů), Raymunda Gleyzera (6 filmů), Arthura Lipsetta (4 filmy) a Chrise Markera (26 filmů).

výcvik (1971), *Esejci* (1972), *Sociální péče* (1975), *Sinai, polní mise* (1978), *Vojenské cvičení* (1979), *Model* (1980), *Balet* (1995) a *Zákonodárský sbor* (2007). MFDF Jihlava v rámci retrospektivy neuvedl ani všechny autorovy filmy, ani ty, které by bylo možno považovat za obecně nejznámější. Opomíjí díla, která mohli již diváci vidět na jiných domácích festivalech, resp. v televizi (především *High School*, *Hospital*) nebo je již dříve uvedl sám (*Domácí násilí 2* bylo zařazeno do programu v roce 2004). Rovněž u Paulina Soumanou Vieyry šlo o výběrovou, nikoli vyčerpávající retrospektivu. Uvedeny byly snímky *Afrika nad Seinou* (1955; film je považován za vůbec první film o Afričanech natočený Afričany), *Zrodil se národ* (1961), *Boj* (1963) a *Pohled zpoza kamery* (1981). V roce 2009 byl jedinou Průhlednou bytostí francouzský režisér Georges Rouquier (podobně jako Vieyrův profil i tuto sekci dramaturgicky připravoval filmový historik David Čeněk³¹³). MFDF Jihlava uvedl jeho snímky *Bednář* (1942), *Farrebique aneb Čtvero ročních dob* (1946), *Lurdy a jejich zázraky* (1955), *Notář z města Trois-Pistoles* (1961) a *Biquefarre* (1983).

Dramaturgie retrospektiv se na první pohled přimyká „k časovým kontinuitám, vývoji věcí a vztahů mezi věcmi.“³¹⁴ Jedná se o však jen o domnělou kontinuitu časové chronologie. Hovorkou zmiňovaná „celost“ není úplností v pravém slova smyslu. Retrospektivní sekce nemusí být vyčerpávajícím přehledem autorova díla. Spíše by se dalo mluvit o určité konzistenci (hrubě konstruovaných představ o dobovém kontextu a dalších vlivech, které dílo daného autora tvarovaly). Jak říká Pierre Nora: „Nikoli retrospektivní kontinuita, nýbrž demonstrace diskontinuity.“³¹⁵ Program retrospektiv sleduje především konkrétní aspekty tvorby vybraných osobností. Wiseman se po celou svou kariéru zabývá fungováním nejrozličnějších (nejen státních) institucí a proměnami, jimiž procházejí lidé v jejich rámci. Jeho jihlavský profil vystihoval zejména šíři tohoto zájmu – stylově nanejvýš strohé analýzy vedly Wisemana do odlišných (a přesto v jejich kontrolovanosti vnitřně příbuzných) prostředí vojenského tábora, kláštera,

³¹³ Právě David Čeněk využívá již několik let prostředí jihlavského festivalu k systematické a podrobné dramaturgicko-historiografické práci s africkým, latinskoamerickým a frankofonním dokumentem.

³¹⁴ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 42.

³¹⁵ Tamtéž, s. 52 – 53.

policejního okrsku nebo profesionálního tanečního souboru. Tvorbu Vieyry a Rouquiera zase charakterizuje neostrý přechod mezi dokumentací reality a jejím inscenováním (resp. režijní rekonstrukcí předfilmové reality). Vieyra točil dokumenty i hrané filmy a inscenační metodu často kombinoval s metodou záznamu.³¹⁶ Podobně prolínal jakési „časosběrné“ pozorování reality s její zpětnou inscenací i Rouquier, když se obracel k obyčejné lidské práci nebo venkovskému životu.³¹⁷

Festival tato východiska své dramaturgie přímo tematizuje – vybírá takové filmy, na nichž mohou diváci zkoumané tvůrčí koncepty toho kterého autora nejlépe pochopit, a explicitně je na to upozorňuje. Dokládají to i katalogové anotace, které nezdůrazňují ani tak samotné téma filmu, ale zejména východiska, z nichž k němu jeho autor přistupuje.³¹⁸ Festivalové profily osobností se vlastně nazývají „retrospektivami“ omylem, přesnější je pojem

³¹⁶ „Spolu s Ousmanem Sembenem, Džibilem Diopem Mambetym nebo Idrissou Ouedraogou patří [Vieyra] do generace afrických režisérů, v jejichž tvorbě bývá hranice mezi hraným a dokumentárním filmem často téměř nerozpoznatelná. Pro ně samotné v každém případě nebyla podstatná. Rodící se národní kinematografie se chtěly podílet na hledání identity, na budování nové svobodné společnosti a Afrika se ještě dlouho neměla zabývat filmově-terminologickými půtkami.“ David Čeněk, *Africký dokumentární film: oáza v poušti?*. „Dok.revue MFDF Jihlava 2008“, č. 5, 28. 10. 2008, s. 2.

³¹⁷ „Podle mého názoru, jestli v tom prvním filmu [*Farrebique*, pozn. J. H.] zůstalo něco opravdu dobrého, pak jsou to herecké výkony. V podstatě šlo o hraný film, natáčeli jsme to, co jsme si vymysleli. [...] Ve filmu skutečnost nezachycujeme, ale znovu ji vytváříme,“ řekl Rouquier. Srov. Brigitte Berg, *Ve filmu nezachycujeme pravdu, znovu ji vytváříme. Rozhovor s Georgesem Rouquierem*. In: Andrea Slováková (ed.), *DO katalogu. Katalog 13. MFDF Jihlava 2009*, s. 321 – 333.

³¹⁸ Viz např. anotaci filmu *Základní výcvik*: „Skladba Wisemanových filmů umožňuje postupně vyjevit model chování, který charakterizuje jak morálku jednotlivých institucí, tak společnosti, jejímž produktem jsou, například v prvním dokumentu z tzv. armádní trilogie zpověď kadeta, který po nezdařeném pokusu o sebevraždu apaticky vypovídá o nepřetržitém týrání ve vojenském táboře (Fort Knox), odhaluje nejen metody výcviku, k nimž patří strach a aponižování, ale demaskuje i americký mýtus silného a dobytčného mužství.“ *Katalog 12. MFDF Jihlava 2008*, s. 85. Afričana Vieyru pak katalog popisuje takto: „[R]ežisér hraných snímků a především dokumentarista zaznamenávající emancipaci afrického kontinentu, v jehož filmovém stylu se antropologické objevování vlastní identity často prolíná s inscenovanými pasážemi.“ Tamtéž, s. 93. A o rok později říká komentář k filmu *Farrebique*: „Ve svém nejslavnějším snímku se Rouquier představuje jako skutečný následovník Flahertyho na cestě scénáře vytvářeného na základě zkušenosti pro vybrané postavy – hrdiny jím režírované skutečnosti jsou rolníci z Aveyronu, jejichž život a práci líčí v běhu čtyř ročních období.“ *Katalog 13. MFDF Jihlava 2009*, s. 108.

řezu, diagonálního spoje mezi historií a dneškem, který mají diváci právě jako takový řez pochopit.³¹⁹

Vedle tradičních retrospektiv připravuje dramaturgie festivalu (většinou ve spolupráci s externími dramaturgy) i řadu paralelních archivních sekcí. Ani ty však nejsou pouhým „výletem do archivů.“ Představují dramaturgicky subjektivní verzi kinematografické historie stylů, společensko-politických proměn a autorských rozhodnutí v širším dobovém kontextu. V roce 2008 to byla především sekce mapující tvorbu Československého armádního filmu (v dramaturgické spolupráci s americkou historičkou Alice Lovejoy), od kvalitativně přijatelné tvorby některých autorů (např. *Posádka na štítě* Františka Vláchy z roku 1956, *Reportér* Pavla Háši z roku 1963) po čistě propagandistické počiny studia (např. *Co dokáže tarasnice* nebo *Spolehlivá zbraň*, oba z roku 1958). Různé podoby minulé i dnešní genderové dokumentaristiky sledovala sekce nazvaná Genderbridge (na příkladu filmů jako jsou dnes již klasické *Rozbušky* Carolee Schneemann z roku 1967, nebo teprve nedávná *Venkovská party*, jejíž režisérka Molly Merryman byla spolukurátorkou sekce).³²⁰ O rok později se asi nejvýraznější archivní blok věnoval protektorátní dokumentární tvorbě. Sekce Jak Česi hajlovali (připravovaná ve spolupráci s filmovým historikem Ivanem Klimešem) ukázala různé polohy tehdejší dokumentaristiky (vedle idylických sociálních vizí jako *Človíčky* o Baťově mateřské školce z roku 1940 byly promítnuty i drastické příklady filmové propagandy jako např. snímek *Lidice, česká ves* z roku 1942, na kterém se kameramansky podíleli Jan Kučera a Čeněk Zahradníček). I některé příklady z této sekce problematizují otázku hranic dokumentární tvorby (např. *Krysařův návrat* kolaborujícího režiséra Václava Binovce z roku 1944). Sekce Maďarské filmové povstání představila tvorbu budapešťského Studia Bély Balázse, které shodou historických náhod umožňovalo poměrně volnou tvorbu experimentálních a dokumentárních filmařů v době komunistické totality (uvedeny byly mj. filmy Zoltána

³¹⁹ Při sestavování retrospektivy je ovšem nutné připočíst i faktor náhody, spojený s dostupností kopií, výší autorských poplatků za projekci atd.

³²⁰ V některých materiálech ovšem tato sekce nese název „Od feminismů k maskulinitě & prostory mezi“. Srov. *Tisková zpráva*, zaslaná 15. 9. 2008.

Huszárika *Elegie* z roku 1965 a *Capriccio* z roku 1969, *Večer tříkrálový* Sándora Sára z roku 1967, nebo *Úsvit* Andráse Szirtese z roku 1980).

Retrospektivní a další archivní sekce zpravidla doprovázejí samotní tvůrci (případně jejich kolegové, potomci anebo odborníci na danou problematiku). Host prostředkuje mezi publikem a svými filmy. Ručí svou přítomností za to, že dialog mezi filmem a diváky bude fungovat správně. Účast kinematografické osobnosti má navíc důležitý marketingový potenciál. Jedná se o další prvek mechanismu, jímž festival posiluje vlastní hodnotu v kulturním prostoru: Nejen že Českou republiku navštívil Frederick Wiseman, především se tak stalo právě v rámci jihlavského festivalu. Osobnosti, kterým festival pořádá retrospektivu, mohou být domácímu publiku již známy, anebo jím naopak dosud opomíjeny. Ve druhém případě pak festival přijímá roli jakéhosi kulturního „průkopníka“, který pro své návštěvníky jim dosud neznámé (ale pozoruhodné) tvůrce doslova znovuobjevuje.³²¹ Od druhého ročníku se MFDF Jihlava snaží „cenné zboží“ *významných osobností*, které do Jihlavy přijedou, navíc posilovat i zvláštním oceněním: Cenou města Jihlavy za přínos světové kinematografii, od roku 2002 pojmenovanou Cena za přínos světové kinematografii. Ta se i na jiných festivalech zpravidla, ovšem ne nutně, uděluje právě významnému hostovi akce.³²²

Festival uchovává záznam o tom, že se snaží svým průběhem poznamenat filmovou kulturu – v katalogích, sbornících, internetových přehledech.³²³ Sestavuje jakýsi virtuální archiv s časově a místně určenou databází hostů a retrospektiv.³²⁴ A tento festival-archiv má i zásadní seberefrenční vlastnosti:

³²¹ Tuto „objevitelskou“ pozici má pak tendenci obhajovat jak v domácím, tak v mezinárodním měřítku. Např. v roce 2009 tisková zpráva k retrospektivě Georgese Rouquiera uváděla, že bude „v Jihlavě představen ještě před zahájením rozsáhlé retrospektivy ve Francouzské cinematéce.“ *Tisková zpráva*, zaslaná 16. 9. 2009.

³²² A často je i prostředkem, jak takového hosta vůbec na festival přilákat. Chronologický přehled oceněných: Viktor Kosakovsky (1999), Richard Leacock (2000), Jay Rosenblatt (2001), Jonas Mekas (2002), Alexander Hackenschmied (2003), Herz Frank (2004), Naomi Kawase (2005), Manoel de Oliveira (2006), Woody Vasulka (2007), Frederick Wiseman (2008) a Jørgen Leth (2009).

³²³ Pierre Nora píše v souvislosti s místy paměti o leibnizovské „papírové paměti“. Blízkost Dayanovu příměru o „psaném festivalu“ (viz druhou kapitolu) netřeba připomínat. Srov. Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 48.

³²⁴ V souvislosti s vytvářením nejrozličnějších databází je Norovu pojetí velmi blízko Latour: „Moderní ľudia trpia chorobou dejín. Chcú všetko uchovať, všetko datovať, lebo sa nazdávajú, že sa definitívne rozišli so svojou

Při uvedení nového filmu *Manoela de Oliveiry* na jakémkoli domácím festivalu může (po jeho jihlavské návštěvě před lety) zaznít: „Ten byl tenkrát v Jihlavě.“ A festival sám může např. v tiskových materiálech zdůraznit, že Frederick Wiseman, který měl právě v Jihlavě v roce 2008 nejrozsáhlejší domácí retrospektivu, posílá i v následujícím roce na festival svůj film. Festivalové místo paměti nicméně nebuduje svými archivními sekcemi a retrospektivami pasivní monument. Jedná se spíše o vytváření určité kriticky sebevědomé pozice vůči dějinám kinematografie: Jak na straně dramaturgie, která tuto pozici vyznačuje, tak na straně publika, jež ji má zaujmout. Nora to nazývá „přechod z totemických dějin do kritické historie.“³²⁵ A tato kritická historie může opět být místem progresivního sváru jednotlivých síťových aktérů. S otevřeně pojatou dramaturgií mohou diváci poměrně volně nakládat: Využít ji jako určité vzdělávací pomůcky nebo s ní přímo vyjádřit nesouhlas (např. externí dramaturgové přehlídky bývají zpravidla i moderátory diskusí po filmech, které vybírali). Coby jeden z důležitých síťových skriptů je dramaturgický výběr filmů spíše návrhem než definitivním řešením.³²⁶

3.4 Dramaturgie jako východisko festivalového rituálu

Profily osobností a archivní sekce jsou zrcadlovým protějškem současné produkce, která se představuje převážně v soutěžních sekcích: „Retrospektivy ukazují proměny díla v čase a stávají se tak určitým měřítkem pro filmy, které jsou staré rok či dva,“ potvrzuje Petr Kubica.³²⁷ A v tomto smyslu velmi příznačně komentuje ontologii míst paměti Pierre Nora: „Dalo by se hovořit o paměti-zrcadle, kdyby ovšem zrcadla neodrážela obraz téhož, zatímco my chceme objevovat rozdíl a ve zření tohoto rozdílu zahlédnout vlastní identitu, kterou nelze najít. Nikoli genezi či vývoj, nýbrž rozluštění toho, co jsme, ve

minulosťou. Čím viac akumulujú revolúcie, tým viac ich kozervujú; čím viac kapitalizujú, tým viac odkládajú do múzea. Cenou za maniakálne ničenie je rovnako maniakálne uchovávanie.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 91. Součástí tohoto archivu jsou i festivaloví vítězové, o nichž je řeč níže.

³²⁵ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 47.

³²⁶ Neboť festival je, s Latourem řečeno, spojenou „oblastí nestability událostí, s oblastí práce sprostředkování.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 116.

³²⁷ Vít Janeček, *Do Jihlavy, do festivalu, do filmu. Rozhovor s Markem Hovorkou a Petrem Kubíkem*, s. 15.

světle toho, co již nejsme.“³²⁸ Archivními částmi programu přispívá festival k poučenosti domácího publika filmovou historií. A soutěžní sekce mu dodávají iniciační význam instituce, jejíž filmové (či filmařské) objevy mohou v budoucnosti psát další kapitoly této historie.

Katalogy, sborníky nebo novinové zprávy tvoří papírový, resp. elektronický otisk festivalu jako momentu, jenž v sobě spojuje nostalgii retrospektivních sekcí se soutěžním živelným děním „tady a teď“.³²⁹ Festival jako místo paměti zesiluje určitými *rituálními postupy* přesvědčení o vlastní dějinnosti (kterou lze ostatně podle Jasperse chápat jako jednotu okamžiku a věčnosti).³³⁰ Lze je pozorovat především ve festivalových soutěžích a v provozu profesionální sekce.

3.4.1 Festivalové soutěže jako ritualizovaná paměť

Festivalová událost je sledem přechodných interakcí, které z bezprostřední reality vstupují do čistě subjektivních vzpomínek, resp. mediálních záznamů. Janet Harbord označuje osobní svědectví (že novinář skutečně událost navštívil) za dominantní způsob, jímž média filmové festivaly reflektují.³³¹ Festival musí vytvářet určité ceremonie a slavnostní okamžiky právě proto, aby jej média brala vážně: „Zakládající událost nebo událost jako

³²⁸ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 54 – 55.

³²⁹ O určité živelnosti míst paměti mluví (poněkud mezi řádky) i Nora: „Tedy skutečně místa, ovšem místa smíšená, hybridní a mutantní, důvěrně spjatá se životem a smrtí, časem a věčností, ve spirále kolektivního a individuálního, prozaična a posvátna, nehybného a pohyblivého. Moebiovy kruhy ovinuté kolem sebe. Neboť je-li skutečností, že smyslem existence místa paměti je zastavit čas, zahradit cestu zapomínání, [...] je zároveň jisté, že místa paměti – a díky tomu jsou přitažlivá – žijí pouze z toho, že jsou schopna proměny, v nepřetržitém sledu sémantických přesunů a v nepředvídatelném rozrůstání jejich přediiva.“ Tamtéž, s. 57.

³³⁰ Podle Pierra Nory jsou místa paměti „rituály společnosti bez rituálů; pomíjivé sakrální momenty ve společnosti, která se desakralizuje; zvláštní projevy věrnosti ve společnosti, jež stírá partikularismy; diferenciaci ve společnosti, která ze zásady nivelizuje; znamení uznání společenství a sounáležitosti se společenstvím ve společnosti, jež uznává jen sobě rovné a totožné jedince.“ Tamtéž, s. 46.

³³¹ Vytvářejí tak vlastní pojetí festivalu. Zástupci tisku musí být na festivalu vidět, aby jim veřejnost popřála sluchu coby objektivním (a do značné míry normativním) pozorovatelům. „Vycházejí ze živé zkušenosti s událostí, z postavení někoho, ‚kdo byl u toho‘. [...] Žurnalistika je hlavní síla, která zprostředkovává festival široké veřejnosti. [Psané] mediální výstupy představují zkušenost z první ruky, čímž události dodávají na autentičnosti – formou osobního deníku spíše než obyčejným recenzováním filmů.“ Janet Harbord, c. d., s. 68.

představení.³³² V jeho začátcích mohli novináři jihlavský festival ocenit už jako odvážný produkční záměr sám o sobě.³³³ Dnes si ovšem MFDF Jihlava chce získat pozornost coby událost, která aktivně promlouvá do filmové kultury. A tento vliv musí uplatňovat i dalšími formami, než jen „filmovými návraty“ v retrospektivních sekcích. Jako každé místo paměti se musí obracet k budoucnosti. Potřebuje své vlastní objevy a vítěze a již záhy proto zavedl soutěžní kategorie.³³⁴

V roce 1999 bylo uděleno vůbec první festivalové ocenění – Cena diváků.³³⁵ V následujícím roce pak festival uděluje i první Cenu za přínos světové kinematografii. Nicméně skutečnou soutěžní sekci má festival až od roku 2000. Cenu za nejlepší český dokumentární film získal tehdy Karel Vachek se snímkem *Bohemia docta aneb labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)*.³³⁶ Soutěž českých dokumentů se od roku 2001 jmenuje Česká radost. Jejími porotci jsou výrazné (a tedy často i kontroverzní) osobnosti českého kulturního a intelektuálního života, vítěz předchozího ročníku České radosti a jeden z obyvatel Jihlavy.³³⁷

Stále výraznější orientaci MFDF Jihlava na středo- a východoevropskou dokumentární produkci odpovídá, že se poměrně záhy vyprofilovala zvláštní soutěž pro filmy z těchto regionů. Původně nesoutěžní sekce Střední Evropa byla v roce 2003 přejmenována na Mezi moři a stala se soutěží. Její název odkazuje právě k oblasti mezi Jaderským a Baltským mořem, k tvorbě zemí od

³³² Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 61.

³³³ Pořadatelé prvního ročníku festivalu se umístili na třetím místě při udělování novinářských ocenění Kristián 97 v kategorii „Nejpozoruhodnější producentský počín roku.“ Srov. Libuše Koubská – Kazi Šťastná, *Nevidaný producentský počín*. „Nová přítomnost“ 1998, č. 12, s. 22.

³³⁴ Pro přehled festivalových ocenění v historii festivalu viz přílohu.

³³⁵ Firma Kodak ji tehdy podpořila filmovou surovinou a za snímek *Den chleba* ji získal ruský režisér Sergej Dvorcevoj. V poněkud symbolické podobě tím festival přispěl ke skutečnému vzniku dalšího filmového produktu. Neboť podle Marka Hovorky „tu filmovou surovinu Sergej opravdu využil k natočení svého následujícího filmu, takže jméno festivalu je i v titulcích – jako poděkování.“ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. 3. 2010, Praha.

³³⁶ Zřejmě od té doby se jihlavského festivalu drží poněkud nepochopitelné stigma „vachkovského festivalu“.

³³⁷ To je motivováno snahou rozšířit spektrum pohledů, jimiž festivalová porota filmy nazírá, i o vnímání všedního, každodenního diváka. Fakt, že se jedná o Jihlavana, opět odkazuje k provázanosti festivalu a hostujícího města a mnohosti těchto vazeb.

Polska po státy bývalé Jugoslávie. Filmy vybírané do této sekce nesmějí být starší jednoho roku. Její porota je mezinárodní, zpravidla ji tvoří filmaři, filmoví kritici, ale i představitelé jiných typů umění. V roce 2007 soutěž zahrnula také oblast východní Evropy. Festival tím chtěl především upevnit své postavení v tomto rozsáhlém regionu. Díky obratnému rozšíření působnosti dnes může přesvědčit daleko větší množství autorů, aby svůj film poprvé představili veřejnosti právě v Jihlavě (a zároveň zde získali možnost jednat s distributory nebo televizními nákupčími o další budoucnosti snímku). Tento proces má i výrazné seberefereční rysy, protože s rozšířením soutěže může festival využívat možnosti, jež mu nabízí již několik let fungující Sekce pro filmové profesionály. Projekty, které se jí v průběhu let účastnily, postupně dospívají do své finální podoby a vydávají se na cestu festivalovým (resp. distribučním) okruhem. A je velmi efektní, pokud tuto cestu zahájí právě v Jihlavě, tedy na festivalu, který vlastně jejich vznik (alespoň z části) umožnil.³³⁸

V pořadí třetí soutěžní sekci MFDF Jihlava je Opus Bonum, která vybírá dokumentární filmy z celého světa. Jihlavský festival se k celosvětovému dokumentu obracel nejprve jednou sekci zvanou Bedekr (v letech 2000 až 2005; šlo o výběr dokumentů oceněných na zahraničních festivalech). A od roku 2004 pak i druhou sekci, která se zaměřovala na ty filmy, jež sice nezískávaly v zahraničí festivalové ceny, nicméně dramaturgii MFDF Jihlava přišly přesto pozoruhodné. V odkazu na předválečného nakladatele Josefa Floriana byla nazvána Dobré dílo.³³⁹ Od roku 2006 představuje festival nejnovější zahraniční trendy dokumentárního filmu již jen v rámci této sekce, která je nadále soutěžní. Dva její ročníky používaly dva názvy – v češtině „Dobré dílo“ a v angličtině latinské „Opus Bonum.“ Když ale v roce 2008 vznesli dědicové nakladatele Floriana stížnost s tím, že na toto označení mají ochranou známku, byl festival přinucen sekci přejmenovat.³⁴⁰ Během

³³⁸ Konkrétními příklady v Jihlavě vyvíjených filmů, které se posléze vrátili do festivalového programu, byla v roce 2008 *Česká RAPublika* Pavla Abraháma, v roce 2009 pak polský snímek *Králík po berlínsku*.

³³⁹ Rozhovor s Markem Hovorkou, 10. 3. 2010, Praha. Právě na jeho nakladatelskou snahu o „hledání a objevování okrajového“ se MFDF Jihlava snažil přímo odkázat.

³⁴⁰ MFDF Jihlava k tomu vydal i oficiální vyjádření: „Majitel (vlastník) této ochranné známky, pan Václav Florian, nedal souhlas k tomu, aby tato ochranná známka byla jakýmkoliv způsobem užívána. „Dobré dílo“ je

posledních dvou ročníků se tak světová soutěž festivalu jmenuje v češtině i v angličtině Opus Bonum. Soutěž vybírá vítěze mezi filmy ne staršími než dva roky a její porotu tvoří vždy jediná výrazná osobnost české nebo světové dokumentaristiky.

Nejnovější festivalovou soutěží je část programu Fascinací, sekce poprvé představené v roce 2008. Dramaturgicky ji vede Andrea Slováková, která její zaměření formuluje: „Sekce soustřeďující se na okrajovou až hybridní podobu dokumentárního filmu – experimentální dokument. Nachází filmy, které pracují s dokumentárním materiálem anebo vychází z evidentně dokumentárního (či dokumentačního) východiska, ale používají experimentální postupy.“³⁴¹ Fascinace se ukázaly být logicky dalším krokem ve vývoji festivalu, který dával zvláštním formám dokumentární tvorby již dříve poměrně výrazný prostor: „Touha vidět neviditelné a spatřovat vnitřní světy filmů. Nořit se a podívat, co je ještě možné, unešený estetikou obrazů nebo dobrodružstvím hledání významu. Objevovat krajiny (filmu), jejichž trvání je určeno dobou fascinace. Nyní je tedy podstatné: fascinace filmovým časem, obrazem, filmovým materiálem, technickými postupy, stříhem, možnostmi kamery a optiky. Fascinace diváka, když se noří do záhybů neprokazatelné dokumentace.“³⁴² Nejlepší experimentální dokumenty posledních dvou let vybírá v případě Fascinací porota, složená ze členů rodiny některé výrazné osobnosti spojené s experimentální tvorbou.

Podle Marijke de Valck získává festival rituálem soutěžních sekcí status „brány kulturní legitimizace.“³⁴³ Pro popis festivalové rituální formy volí de Valck pojem *prostoru přechodu*, jímž navazuje na antropologické úvahy o kmenovém *přechodovém rituálu*.³⁴⁴ Ten „je společenstvími používán k vyznačení změn v sociální struktuře. V průběhu přechodového rituálu je jedinec vystaven sérii rituálních a symbolických úkonů, které představují jeho

používána výhradně pro tvorbu úzce spjatou s působením Josefa Floriana a jeho rodiny. Z tohoto důvodu MFDF Jihlava upustil od užívání slovního spojení ‚Dobré dílo‘.“ *Tisková zpráva*, zaslaná 13. 5. 2008.

³⁴¹ Andrea Slováková, *Nechte se fascinovat*. „Dok.revue“ 2008, příloha Literárních novin, č. 21/22, s. 6.

³⁴² Tamtéž.

³⁴³ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 38.

³⁴⁴ Srov. zejména Arnold van Gennep, *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha: Lidové noviny, 1997; Victor Turner, *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.

přechod na jinou společenskou pozici.³⁴⁵ Přechodové rituály „se skládají ze tří fází: odloučení, pomezí (či *limenu*, což v latině znamená ‚práh‘) a přijetí,“ vysvětluje Victor Turner. „První fáze (odloučení) sestává ze symbolického chování, které představuje vytržení jedince nebo skupiny z dřívějšího pevného místa ve společenské struktuře nebo ze souboru kulturních postavení (‚stavu‘), anebo z obou. Během přechodného ‚liminárního‘ období jsou vlastnosti subjektu rituálu (‚přecházejícího‘) nejasné. Prochází kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nadcházejícího stavu. Ve třetí fázi (znovuzačlenění nebo přijetí) je přechod završen.“³⁴⁶ Podle de Valck je filmový festival se svými premiérami a vyhlašováním vítězů právě koncentrovanou podobou takového typu rituálu. I festival přispívá ke „kulturnímu začleňování filmů a jejich tvůrců do filmového světa.“³⁴⁷ Za zvlášť důležitou označuje de Valck právě Turnerem zkoumanou prostřední *liminární* fázi přechodu. Tu charakterizuje odvržení normálních vztahů, času a sociálních struktur. Podle de Valck tato představa dočasného popření zvyklostí vysvětluje, proč se festivalům daří vytvářet určité symbolické (kulturní) hodnoty: „každý festival je zvýrazněnou kulturní performancí, během níž platí ‚jiná‘ pravidla zapojení se do celku a řád filmového trhu mimo festival je zapomenut.“ Filmový festival se stává jakousi zónou, „liminárním stavem, kdy se kinematografické produkty mohou koupat v oslňujícím zájmu, jehož se jim dostává [výlučně] pro jejich estetické kvality, tematickou výjimečnost nebo sociální důležitost.“³⁴⁸

Do soutěžní sekce MFDF Jihlava vedou zpravidla dvě základní cesty. Festivalová dramaturgie může sama oslovovat vytipované (resp. delší dobu již sledované) tvůrce, zda nechtějí svůj film do Jihlavy poslat. Nebo se naopak režiséři a producenti hlásí sami prostřednictvím oficiálních přihlašovacích formulářů (k dispozici na internetových stránkách). V závěru dramaturgického výběru jsou zvolení filmaři vyrozuměni o výsledku a zaměstnanci štábu je požádají o doplňující materiály k filmu. K autorům

³⁴⁵ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 37.

³⁴⁶ Victor Turner, c. d., s. 95 – 96.

³⁴⁷ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 37.

³⁴⁸ Tamtéž. I Daniel Dayan s Elihu Katzem zdůrazňují rituální povahu mediální události: „Mediální události jsou rituály příchodů a odchodů. Jejich představitelé vcházejí do ritualizovaných míst a pokud se na ně usměje štěstí, prodělají v nich rituální změny.“ Daniel Dayan – Elihu Katz, s. 119.

rovněž putuje oficiální pozvání na festival. Tato fáze jasně stanovených postupů, z hlediska sítě by se řeklo skriptů, může být velmi dobře pochopena právě jako první fáze přechodového rituálu – *odloučení*.³⁴⁹ Po příjezdu na festival absolvují hosté další sadu předepsaných protokolů (především projekce vlastního filmu s diskusí). Nicméně následně je jejich program na festivalu poměrně volný, resp. závisí na osobním plánu autora (autorů), jak s festivalovým časem naloží (zda pro vyjednávání s jinými filmovými profesionály, nebo jen pro odpočinek). Samotný průběh festivalu je tak právě mezi-stavem, *liminární* fází. „Rysy liminarity nebo liminární osoby (člověka na prahu) jsou nutně nejasné, protože toto postavení a tato osoba se vymykají nebo vypadávají ze sítě klasifikací, které za normálních okolností stavy a postavení umisťují v kulturním prostoru. Liminární bytosti nejsou ani tady ani tam, nacházejí se mezi postaveními určenými a uspořádanými zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady. Jejich nejasné a neurčité rysy jsou [...] vyjádřeny rozličnými symboly.”³⁵⁰ Filmové tvůrce tak v Jihlavě charakterizuje např. odlišný akreditační průkaz nebo (po projekci) mikrofon, zvláštní předmět, který lze obrazně chápat jako „dané slovo”. Požívají také zvláštní privilegia v podobě hrazeného ubytování (v některých případech také cesty na festival). A mají i možnost, že si je redakce festivalového deníku nebo některý z přítomných novinářů vybere na rozhovor a ještě tím zvýší jejich atraktivitu pro (festivalovou) veřejnost. Z hlediska soutěžících je podle Daniela Dayana festival doslova „maturitou”.³⁵¹ Ta vrcholí rozdělením ocenění v závěru festivalu, v symbolické fázi *přijetí*. Vítězové z tohoto ceremoniálu vycházejí posílení o klíčovou přidanou hodnotu. Právě k nim se totiž následně obrací největší pozornost diváků a dalších účastníků festivalu i médií. A tento zájem může filmům pomáhat i v dalším směřování festivalovým okruhem nebo kinodistribucí.³⁵²

³⁴⁹ Předpokládá se při tom, že toto odloučení podstoupí autoři dobrovolně (aby mohli být do soutěže zařazeni). Osobní zkušenost autora textu: S trochou nadsázky lze říci, že nejneposlušnějšími aktéry festivalové sítě jsou v tomto ohledu čeští tvůrci, kteří primární fázi odloučení odkládají na co nejpozdější možnou dobu (se slovy „však ono to nehoří“) a celý provoz sítě tak významně narušují.

³⁵⁰ Victor Turner, c. d., s. 96.

³⁵¹ Daniel Dayan, c. d., s. 49.

³⁵² Průběh události generuje nejvýraznější očekávání právě vyprávěním boje o vítězství (příběhem vítězných filmů). Srov. Janet Harbord, c. d., s. 68. Funguje zde klíčový kumulativní faktor: Producenti usilují

V roce 2008 zvítězily v jednotlivých kategoriích tito tvůrci: V soutěži Česká radost získal Cenu pro nejlepší český dokumentární film roku Vít Janeček se snímkem *Ivetka a hora*. Zvláštní uznání poroty si odnesl Lukáš Kokeš za snímek *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech*. Cenu pro nejlepší dokumentární film střední a východní Evropy získal Thomas Ciulei z Rumunska s filmem *Květinový most*. Estonka Aliona Polunina obdržela zvláštní uznání poroty za film *Revoluce, která nebyla*. Nejlepším světovým dokumentárním filmem se staly *Krátké filmy z Iráku* argentinského režiséra Maura Andrizziho. A historicky první soutěžní Fascinace pak vyhrál snímek *Noční ticho* Rakušanky Elke Groen. Cenu diváků získala Helena Třeštíková s portrétem recidivisty *Reného*.

V následujícím roce byli oceněni: Jan Gogola ml. se snímkem *Mám ráda nudný život* získal Cenu pro nejlepší český dokumentární film. Zvláštní uznání poroty obdržel Jan Šípek za *Souboj s mozkiem*. V soutěži Mezi moři zvítězil slovenský snímek *Hranice* Jaroslava Vojtka. Tamadon Mehran si za film *Basídž* odnesl Cenu pro nejlepší světový dokumentární film. A Cenu pro nejlepší experimentální film získal Američan Ben Russell s filmem *Dělníci vycházející z továrny (Dubai)*. Nejoblíbenějším filmem diváků se stal *Auto*mat* Martina Marečka.

Soutěže jsou subjektivním výběrem programového vedení. Především v sekci Česká radost tato svébytnost hraničí až se svévolí, kterou někteří pozorovatelé nepokrytě odsuzují.³⁵³ V České radosti se např. pravidelně stává, že se o hlavní cenu (jež je v domácích médiích nevyhnutelně oceněním nejsledovanějším) utkávají pedagogové FAMU a jejich studenti. Opus Bonum je zase velmi redukcujícím před-výběrem „dobrého díla“ světové

zpravidla jak o zařazení do jihlavské soutěže, tak do dokumentární soutěže karlovarského festivalu nebo Finále Plzeň, resp. o zařazení do programu Jednoho světa. Je ovšem spravedlivé dodat, že ocenění poroty neznamená automatický úspěch i u publika festivalu a stejně tak nemusí mít pozitivní vliv na pozdější návštěvnost snímku v kinech.

³⁵³ „Ještě nedávno byla festivalová soutěž otevřena i klasičtějším dílům "dobrodruhů středního proudu" typu Jana Šikla nebo Heleny Třeštíkové. Teprve letos se až na pár výjimek sešel téměř uniformní obraz jihlavského kánonu. Ať už je to výsledek festivalového výběru, nebo toho, že opravdu nic svébytného a "nejjihlavského" letos nevzniklo, dosvědčuje to, že kánon jihlavského festivalu má opravdu široký dosah.“ Adam Gebert, *Jihlavský festival dokumentů: Stop. Znovu a víc rozostřené!*. „Lidové noviny“, příloha Kultura, 5. 11. 2009, s. 8.

dokumentaristiky a podobně subjektivní je pak nutně i volba jediného porotce této sekce. Ta nevypovídá jen o kvalitách zvoleného filmu, ale současně svým způsobem komentuje také porotcovy vlastní autorské postoje a názory.³⁵⁴ I pro jihlavské soutěže platí to, že jejich dramaturgie je pouze návrhem, který festival předkládá svému publiku (v čele s porotou).³⁵⁵ A účelem festivalového *prostoru přechodu* je právě vytvoření klíčového paměťového zápisu („A vítězem se stává...“). Produkuje přidanou hodnotu zprávy: O tom, že ten který film dostal cenu právě v Jihlavě.

Jeden prvek výsledné podoby festivalové události nemohou jeho organizátoři zjevně nijak ovlivnit: rozhodování poroty.³⁵⁶ Při bližším pohledu na jména českých porotců v roce 2008 se zdá volba vysoce moralistního filmu vyrovnávajícího se s dnešními formami spirituality poněkud překvapivá, nicméně ji lze pochopit vzhledem ke kvalitám samotného filmu. V následujícím roce pak ovšem nepřekvapí, že intelektuálně velmi výrazná porota uděluje cenu tak konceptuálnímu snímku, o němž sám autor navíc ani

³⁵⁴ To dokazuje např. komentář Jørgena Letha k vítěznému filmu *Opus Bonum 2009*: „Představuje pro mě některé z nejlepších kvalit dokumentární tvorby. Snaží se zkoumat realitu a citlivým, elegantním způsobem rozkrývá jednu z nejsložitějších a zároveň nejvýbušnějších situací dnešního světa, konfrontaci mezi opozicí a režimem v Íránu. Autor snímku Tamadon Mehran, který dnes žije v Paříži, ve filmu uvádí, že „si klade otázky, aby porozuměl.“ V tom podle mě spočívá univerzální ctnost dokumentárních filmů. Když si řeknou: „Nevím, ale uvidím, k čemu mě to přivede.““ I Lethův filmařský styl je přitom založený na takovém hledání hranic a kladení tvůrčích překážek sama sobě, jejichž improvizací řešení může vést k překvapivým výsledkům ve formě i obsahu výsledného filmu. Srov. *Závěrečná tisková zpráva 13. MFDF Jihlava 2009*.

³⁵⁵ Pro přehled soutěžních filmů v letech 2008 a 2009 viz přílohu.

³⁵⁶ *Porota soutěže Česká radost 2008*: Alice Lovejoy (filmová teoretička), Ivan Martin Jirous (básník), Alice Růžicková (režisérka a filmová pedagožka), Ondřej Provazník a Martin Dušek (filmoví režiséři) a Filip Konvalinka (frontman skupiny Pío Squad). *Mezi moři 2008*: P. Adams Sitney (filmový historik a teoretik), Karol Hordziej (ředitel festivalu Photomonth), Viktoria Belopolsky (filmová kritička), Anja Salomowitz (rakouská režisérka) a Jan Gogola, ml. (vysokoškolský pedagog a dramaturg). *Fascinace 2008*: Stanislav Ulver (filmový kritik), Radana Ulverová (filmová publicistka), Filip Ulver (fotograf). Porotcem *Opus Bonum 2008* byl potom český dokumentarista Karel Vachek.

Porota České radosti 2009: Petr Fischer (filozof a novinář), Vít Janeček (filmař, režisér a esejista), Karel Thein (filozof a publicista) a Blahoslav Žilka (optik). *Mezi Moři 2009*: Bill Nichols (filmový teoretik a historik), Amir Labaki (ředitel festivalu It's All True Sao Paulo), Kuba Dąbrowski (polský fotograf a blogger) a Svätopluk Mikyta (slovenský výtvarník a performer). *Fascinace 2009*: Jan Daňhel (střihač a fotograf), Tereza Daňhelová (architektka) a Veronika Daňhelová (fotografka).. A *Opus Bonum 2009* vybíral dánský režisér Jørgen Leth.

nechce mluvit jako o dokumentu.³⁵⁷ Konkrétní rozhodnutí poroty nelze předvídat ani ovlivňovat. Vedení festivalu porotce nicméně individuálně vybírá. A tím zapojuje nejistotu do vlastního mechanismu sítě, provokuje v něm řízenou náhodu *silových testů* podobně, jako když zve na festival zástupce tisku.³⁵⁸

Vytváření kulturní hodnoty ve festivalových ceremoniálech je výrazně seberefrenčním aktem. Lze říci, že coby místa paměti nemají festivalové rituály „žádné referenty v realitě. Či spíše jsou sobě samým svými vlastními referenty, znaky, které odkazují pouze k sobě, čistými znaky. [...] V tomto smyslu je místo paměti dvojím místem: místo s přesahem, do sebe uzavřené, uzavřené do své identity a usebrané do svého jména, ale trvale otevřené šíří svých významů.“³⁵⁹ A tuto seberefrenčnost festival např. v tiskových materiálech dále posiluje, když o festivalových soutěžích hovoří jako o „tradičních“, i když ta která soutěž třeba není starší tří let.

MFDF Jihlava musí totiž neochvějně stát za tím, že je pevnou součástí kulturního prostoru, jeho „tradičním“ prvkem (čteno: nezaměnitelným a nenahraditelným prvkem). Všichni zúčastnění musí v tuto samonosnou konstrukci věřit (organizátoři, sponzoři, političtí představitelé, filmoví tvůrci a do značné míry i novináři – ti mohou festival ve výsledku hodnotit negativně, ale již svojí návštěvou té které akce současně potvrzují, že si

³⁵⁷ „Když budu poněkud zpupný, tak bych *Miluji svůj nudný život* [sic!] označil jako symbiózu home videa a art filmu. Vysvětlil bych to tak, že já jsem chtěl metodou hraného filmu, kdy jsme měli velmi pečlivě a přesně popsánu architekturu záběrů, pohyb kamery a kompozici, v tom banálním, obyčejném prostředí svým způsobem obyčejné rodiny vytvořit napětí mezi tím, že i v takto všední situaci je možné zažívat překvapivé zkušenosti.“ Petr Pláteník, *Dokumentární film neexistuje. Rozhovor s Janem Gogolou, ml.* „Dok.revue MFDF Jihlava 2008“, č. 6, 29. 10. 2009, s. 1.

³⁵⁸ Není bez zajímavosti, že festival se snaží didakticky působit i na kvalitu toho, jak se vlastně v domácích médiích o dokumentech píše. Několikadenní workshop „Média a dokument“ (v roce 1997 uvozený i panelovou diskusí s českými filmovými kritiky) se v přednáškách filmových publicistů a následných seminářích ptá: „Jak se dá o dokumentárním filmu psát v rámci různých [publicistických] žánrů? Jaké překážky a přednosti jednotlivé žánry pro dialog s dokumentem mají? Jaké jsou konvence a jaké možnosti těchto žánrů?“ Dílna je otevřena pro studenty filmové vědy a žurnalistiky a její součástí je i to, že účastníci zkouší psaní v jednotlivých publicistických útvarech přímo na filmech z festivalového programu. Zdroj: Oficiální internetové stránky festivalu, oddíl Média a dokument, dostupný z WWW: < http://www.dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=2792 > [cit. 2010-04-05].

³⁵⁹ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 63.

pozornost tisku přece jen něčím zasloužila). Sebedůvěra akce rozhoduje o tom, zda se festival jako síť *zpřesní* v neproblematicky vnímanou *černou skříňku* (tedy zda bude skutečně úspěšně fungovat). V ní je určitý korpus filmů vystaven nezávislým *testům* ze strany publika, poroty a médií. A festival s jejich oboustrannou důvěrou implicitně počítá, jak potvrzuje Thomas Elsaesser: Všichni zúčastnění hráči musejí hrát stejnou hru, „musejí věřit, že ji stojí za to hrát a účastní se jí se vši vážností. A tím hru jen posilují. S každou cenou, kterou festival předá, stvrzuje svou vlastní důležitost, jež pak na oplátku posiluje i symbolickou hodnotu jeho ocenění.“³⁶⁰

Soutěžní program je bezpochyby nejviditelnějším způsobem, jímž festival zasahuje filmovou kulturu.³⁶¹ Jeho zásadním pandánem a dalším festivalovým *prostorem přechodu*, je program pro filmové profesionály, který se zaměřuje na podporu dosud nerealizovaných filmů.

3.4.2 Rituál Sekce pro filmové profesionály

Festivalová událost jako ritualizovaná produkce určité kulturní paměti musí splňovat nároky překvapení, jedinečnosti a vytržení z běžného života. Zároveň se však řídí přesným časovým harmonogramem a je organizována v ročních cyklech. Filmový festival není jen bujarou oslavou bez pravidel, nýbrž cyklicky se vracející akcí, precizně plánovanou dovnitř jí samé i vně (s ohledem na načasování širšího okruhu).³⁶² Následující komentář naznačuje,

³⁶⁰ Thomas Elsaesser, c. d., s. 97.

³⁶¹ Festival má např. i přímý (byť co do prostoru omezený) vliv na vysílání domácí veřejnoprávní televize. Česká televize totiž každý rok na podzim uvádí vítězné filmy z předešlého ročníku MFDF Jihlava. V roce 2009 tak kanál ČT 2 uvedl následující snímky: 28. 10. *Ivetka a hora* (a jako předfilm *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech*); 11. 11. *Květinový most* a *Noční ticho*; 18. 11. pak *Krátké filmy z Iráku*. Zdroj: www.ceskatelevize.cz

³⁶² Spojení překvapivosti a jejího přesného naplánování charakterizuje i místo paměti. Pierre Nora uvádí příklad jednoho místa paměti – knihy, která byla významná pro národní povědomí Francouzů v období Třetí republiky (*La tour de France par deux enfants*, poprvé vyšla 1877). Ptá se: „Co však propůjčuje této stálici na hvězdném nebi míst paměti její sílu: její původní motiv, nebo věčný návrat cyklů její paměti? Bezpochyby obojí.“ Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií: problematika míst*, s. 58.

jak takové festivalové programování konkrétního typu kolektivu (filmových profesionálů) probíhá a co přináší události jako celku.

Soutěžní sekce stírají hierarchii mezi zúčastněnými autory. Profesionální program MFDF Jihlava zase mezi účastníky East European Fora a workshopů Ex Oriente Film. Podle Turnera je typickým příznakem liminárních osob jejich pasivita a manipulovatelnost. Liminární fáze je nerozlišuje podle jejich postavení ve vnějším světě, ani je nehierarchizuje. Přesto jim vydává určité množství příkazů a staví je před úkoly, jež musí jinak pasivní osoby podstoupit. Sekci pro filmové profesionály lze chápat právě jako takovou oblast plnou symbolických úkolů a zkoušek.

Liminární fáze rituálu „představuje společnost jako nestrukturovaný, nebo rudimentárně strukturovaný a relativně nediferencovaný *comitatus*, skupinu nebo dokonce společenství jedinců, jež jsou si rovni, kteří se společně podřizují obecné autoritě starších z hlediska rituálu.“³⁶³ Jednotliví účastníci workshopů East European Fora, resp. Ex Oriente Film a navazujícího jihlavského „pitchingu“ se dobrovolně včleňují do skupiny, která je sice zásadně diferencovaná (každý participant přináší vlastní projekt a jde mu o peníze, které pro něj může získat), nicméně i v ní se projevují znaky rituální *communitas*. Dokumentaristická *komunita* se v rámci profesionální sekce společně školí, často společně stravuje, bydlí a večer i společně baví. Ale její členové mohou v Jihlavě také využívat nabídku hromadných či individuálních setkání s producenty, distributory, festivalovými a televizními nákupčími a dalšími možnými podporovateli jejich projektu.³⁶⁴ A profesionální sekce tak směřuje především k proměně jejich postavení i po skončení festivalu: „Existuje zde dialektika, protože bezprostřednost *communitas* ustupuje před zprostředkovaností struktury. V *rites de passage* jsou lidé uvolněni ze struktury do *communitas*, aby se zpět do struktury vrátili obrození zážitkem *communitas*.“³⁶⁵ Přejíždový rituál profesionální sekce začíná podobně jako u soutěžících filmařů registrací – zvláštním, symbolicky stvrzeným aktem

³⁶³ Victor Turner, c. d., s. 97.

³⁶⁴ Pro personální skladbu jihlavské industry sekce viz internetové stránky IDF na www.dokweb.net, resp. www.docuinter.net. Podle oficiálních údajů se jen workshopů a navazujícího „pitchingu“ zúčastnilo přes 160 profesionálů.

³⁶⁵ Victor Turner, c. d., s. 125.

odloučení (vyplnění formuláře, schválení účasti). A po příjezdu do Jihlavy procházejí účastníci dalšími ritualizovanými akty: přivítání, společný přípitek, představení školitelů (tzv. tutorů) a jednotlivých účastníků a následně probíhá první nácvik „pitchingu“, kdy si účastníci mohou poprvé vyzkoušet obtíže veřejné prezentace. Účastníci jsou po celou dobu Fora viditelně označeni jako osoby, jež jsou vydělené – zvláštním typem festivalové akreditace, zvlášť pro účely Fora rezervovaným hotelem atd. Musí se rovněž odlišovat od autoritativních postav tutorů.³⁶⁶

V šesti dnech jihlavské Sekce pro filmové profesionály procházejí účastníci propracovaným harmonogramem workshopů, přednášek a setkání, jež dohromady tvoří komplexní sadu přechodových úkonů.³⁶⁷ Jediným jejich cílem je, aby si účastníci rozšířili profesionální znalosti o dokumentaristické koprodukcí, zlepšili umění sebeprezentace, navázali užitečné kontakty a především se připravili na finální „pitching“.³⁶⁸ „Novicové v liminaritě musí být *tabula rasa*, čistý list papíru, na který jsou zapsány vědomosti a moudrost skupiny týkající se nového postavení.“ Zkoušky i školení pro ně představují „zčásti zničení předchozího postavení a částečně upravení jejich podstaty, aby

³⁶⁶ Školiteli EEF v roce 2008 byli Marijke Rawi, výkonná ředitelka ExpertDocs, iniciativy orientující se právě na tréninkové programy a konzultace dokumentárním projektům, Mikael Opstrup, producent, spolupracovník IDFA, Hot Docs ad. světových festivalů, Kristina Pervillä-Andersson, nezávislá producentka a dlouholetá spolupracovnice European Documentary Network, a konečně Emma Davie, britská režisérka dokumentů a někdejší spolupracovnice Edinburghského filmového festivalu. Školiteli Ex Oriente workshopu potom Tue Steen Müller, nezávislý expert v oblasti dokumentární (ko)produkce a dlouholetý spolupracovník IDF, Don Edkins, režisér a producent, výkonný producent mezinárodního projektu STEPS Why Democracy, Ikka Vehkalahti, producent finské státní televize YLE TV, a Marie-Clémence Paes, ředitelka produkční společnosti Laterit Productions. V roce 2009 pak Forum tutorovali stejně jako v roce předcházejícím Marie-Clémence Paes a Kristina Pervillä, dále nizozemský nezávislý producent Pieter van Huystee, střihač Niels Pagh Andersen, mj. nositel prestižního dánského ocenění za celoživotní přínos dokumentárnímu filmu, Susanne Guggenberger, obchodní manažerka AUTLOOK Filmsales ve Vídni, a česká režisérka a střihačka Bára Kopecká-Kašťáková. Ex Oriente i v tomto roce vedl Tue Steen Müller, dále pak zmínění Marijke Rawi, Mikael Opstrup a Ikka Vehkalahti, novou tvář byl lotyšský producent a kameraman Uldis Cekulis. (Zdroj: Institut dokumentárního filmu)

³⁶⁷ „V průběhu tohoto procesu se protiklady navzájem formují a jsou na sobě vzájemně závislé.“ Victor Turner, c. d., s. 98. Pro konkrétní program profesionální sekce MFDF Jihlava v roce 2008 a 2009 viz přílohu.

³⁶⁸ Tzv. „trainingové programy“ mají profilaktickou funkci, kterou Turner nachází (v podobě nevyhnutelně ponižujících praktik) i v přechodových rituálech. Srov. Victor Turner, c. d., s. 102.

je připravily na převzetí nových povinností [...].³⁶⁹ Cílem je tu nejen setkat se s možnými koproducenty či distributory, ale seznámit se i s praktickými zkušenostmi přítomných tutorů: v dílnách a otevřených přednáškách o formách koprodukce, jejích právních aspektech, fungování dokumentárního trhu, práci s archivy nebo s internetem jako distribučním kanálem atd. Tato profesionální znalost, kterou profesionální sekce poskytuje, není „pouhým seskupením slov a vět, má ontologickou hodnotu, přetváří samotnou bytost novice.“ Účastník Fora „roste také prostřednictvím slovních a mimoslovních pokynů udělovaných rozkazy a symboly.“³⁷⁰

Závěrečné veřejné prezentace před panelem producentů a distributorů jsou „malým“ festivalem zatím jen papírově, nebo ve fragmentech existujících filmů. Jestliže Marek Hovorka mluví o festivalu jako o svého druhu „laboratoři“,³⁷¹ experimentu s již hotovými snímky, pak profesionální program MFDF Jihlava je skutečným „inkubátorem“ rodících se filmů.³⁷² East European Forum uděluje také vlastní ocenění nejúspěšnějším „pitchujícím“ projektům, čímž jihlavský festival cíleně upozorňuje i na připravované filmy. V roce 2008 byly ceny předávány v průběhu slavnostního zahájení festivalu (neboť workshopy Fora probíhaly v Jihlavě s předstihem několika dnů). Cenu IDFA FORA, bezplatnou účast v amsterdamském „pitchingu“, získal polský projekt *Puppets* Thierryho Paladia a Jacka Naglowskiho. Cenu Sunny Side of the Doc za nejlepší prezentaci během workshopu vyhrál rakouský projekt *Tomorrow You Will Leave* a autoři Martin Nguyen a Arash T. Riahi obdrželi akreditaci na trh Sunny Side of the Doc. V roce 2009 získal během slavnostního zakončení festivalu cenu Golden Funnel projekt Giedre Beinoriuteové *Field of Magic*. Cena IDFA Fora připadla bulharskému projektu *The Last Black Sea Pirates and Sir Norman Foster* Svetoslava Stoyanova. Pro ocenění East European Fora je důležité, že vítězové mají sice jistá privilegia, nicméně ani ostatní účastníci neztrácejí možnost svůj film dále rozvíjet. Sám IDF uděluje další stipendijní pomoc oběma vítězným projektům a stejně tak i

³⁶⁹ Tamtéž, s. 103.

³⁷⁰ Tamtéž.

³⁷¹ Kamil Fila, c. d.

³⁷² „East European Forum je říjnový dokumentární inkubátor,“ prohlašuje úvodní stránka EEF 2009. Dostupné z WWW: <<http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/clanky/east-european-forum-a-east-silver-2009-806/?off=24>> [cit. 2010-04-05].

jednotliví přítomní nákupčí a další hosté mají finanční prostředky k podpoře těch projektů, které je v Jihlavě osobně zaujaly.

Tato kapitola měla za cíl ukázat různé formy, jimiž se festivalová událost zapojuje do širší filmové kultury. MFDF Jihlava produkuje přidanou kulturní hodnotu na několika úrovních: Umožňuje publiku setkat se s určitým typem filmů a posiluje tak jeho kulturní povědomí o tomto druhu kinematografie; hodnotu promítaných filmů zvyšuje tím, že poukazuje na jejich výjimečnost festivalovými oceněními; a koordinací profesionálních aktivit iniciativně pomáhá vzniku nových dokumentárních projektů. Jako nezávislá platforma těchto vícevrstevných procesů funguje tedy dvojím způsobem: Proniká do filmové kultury vhodně zvolenou „dírou na trhu“ a současně tuto svou pozici kulturně (a obchodně) nezastupitelné akce dále posiluje.³⁷³

Svou činností se festival úspěšně napojuje na mezinárodní kontext obchodu s dokumentárními filmy. Tato širší *communitas* dokumentu je sama o sobě výrazně seberefrenční sítí. Festivaly dokumentárních filmů a na ně navázané iniciativy vytvářejí nejrůznější *prostory přechodu*, protože si jsou vědomy limitovaného postavení dokumentů v nesmlouvavém distribučním poli. A považují za povinnost pomáhat nezávislé dokumentární produkci při jejím vstupu do otevřené kulturně-obchodní směny. Vytvářejí tak komunitu, která je pozoruhodně loajální a soudržná – právě díky tomu, že si je vědoma potenciální zranitelnosti svého produktu v přímé konkurenci. Podobně jako další festivalové akce se i jihlavský festival snaží uspět tím, že čistě cinefilní pojetí doplňuje o další typy skriptů: obchodních (Sekce pro filmové

³⁷³ Dosud nekomentovanou součástí jeho agendy jsou také „festivalové ozvěny“, tedy uvádění vybraných filmů z programu i po skončení festivalu. Uspořádání „ozvěn“ vyžaduje zvlášť vyjednaná promítací práva, vlastní harmonogram a propagaci projektu – je časově i finančně náročnou záležitostí. Proto se lze domnívat, že rozsáhlé ozvěny ročníku 2008 organizátoři v následujícím roce neopakovali především z finančních důvodů. V roce 2008 nabídl festival kinům tituly *Ivetka a hora*, *Bye Bye Shanghai* Jany Bokové, *Malupien*, *Olšový Spas* Martina Ryšavého nebo *Vánoce v Bosně* Filipa Remundy a Víta Klusáka. Ze zahraničních filmů pak *Dálniční svět* Martina Hanse Schmitta, *Generace 68* Simona Brooka nebo *Otevřít po mé smrti* Morgana Dewse. Program tedy obsahoval filmy oceněné, filmy, které měly vstoupit do domácí distribuce, i takové, které bylo jinak v České republice možné vidět pouze na jihlavském festivalu. Zájem o uvedení předem nabízených filmů z programu MFDF Jihlava projevila kina v přibližně dvaceti městech České republiky a Slovenska. V Jihlavě představené snímky zařadily do svých programů i festival Modré dny, Kratasy Kopřivnice, Festival studentských filmů v Trenčíně a Cinepur Choice. Srov. *Tisková zpráva*, zaslaná 4. 11. 2008.

profesionály), marketingových („prodává“ město i region v turistickém ohledu) nebo sociálních (v setkání obyčejných diváků a tvůrců). A tyto skripty cíleně zaměřuje na posílení středo- a východoevropské dokumentární tvorby.³⁷⁴

Ačkoli je dokumentaristická komunita dnes velmi životaschopná (alepoň šíří svých aktivit), nabízí se otázka, do jaké míry v kulturním prostoru skutečně posiluje a do jaké míry si naopak stále zachovává do sebe uzavřený charakter okrajového fenoménu. Přestože se např. na domácí scéně mnoho dokumentárních filmů dočkalo v posledních letech výrazného diváckého úspěchu, není snadné určit, zda vůbec a případně jak rozhodující vliv má na tento obecný vývoj právě jihlavský festival. Je např. nepochybné, že vítězné filmy MFDF Jihlava z posledních ročníků si v domácí distribuci vedou poměrně špatně, i když to nesnižuje jejich uměleckou hodnotu. Jako by se obracely spíše k pevnému jádru fanoušků než k široké divácké obci.³⁷⁵

Přestože si jihlavský festival zachovává jistý komunitní ráz (odrážející solidární povahu celého dokumentaristického společenství), zájem návštěvníků i médií stále roste. Lze tak tuto práci uzavřít s tím, že festivalový artefakt MFDF Jihlava pravděpodobně funguje skutečně efektivním způsobem a reprodukuje se jako nezpochybitelný fakt, jenž hraje ve své kulturní doméně nezastupitelnou roli (v soutěžích i profesionálních setkáních, v dialogických výzvách publiku, retrospektivách a jejich hostech nebo v původní publikační činnosti).³⁷⁶

³⁷⁴ Rozhodnutí nezůstávat pouze u ideových (či ideologických) východisek umožňuje festivalu přežít a stát se „komplexním systémem generujícím kulturní hodnotu.“ Marijke de Valck, *Film Festivals*, s. 38.

³⁷⁵ Vítězný film České radosti roku 2007 *Poustevna das ist paradise* vidělo od jeho premiéry (6. 11. 2008) pouze 1047 diváků. *Ivetku a horu* shlédlo od uvedení (17. 11. 2008) 6 550 diváků. Vítězný film z roku 2009 *Mám ráda nudný život* ještě do kin nasazen nebyl, ale daří se alespoň jeho uvádění na zahraničních festivalech (Planet Doc Review, Visions du réel). Srov. Návštěvnost divácky neúspěšnějších dokumentů poslední doby, pozn. 23. Zdroj: Institut dokumentárního filmu.

³⁷⁶ Podle Latoura může správné fungování artefaktu, které vede k produkci faktů, potvrdit právě nezávislé svědectví pozorovatelů: [...] svedkovia zhromaždení okolo miesta činu môžu potvrdiť existenciu nejakého faktu, *the matter of fact*, aj keď nepoznajú jeho skutočnú povahu.“ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*, s. 32. Netřeba snad opakovat, že těmito nezávislými svědky jsou na festivalu právě diváci, novináři nebo porotci.

Zůstává otázkou, jak k dokumentu, splňujícímu nároky jihlavské dramaturgie, přilákat zájem širšího než pouze festivalového publika. Odpověď na ni však již přesahuje možnosti této práce.

Závěr

Psaní o filmovém festivalu se zdá být především hledáním nejpřiléhavějšího pojmenování pro určitý zvláštní časoprostor a pro lidi a věci, kteří v něm operují. Taková komplexní síť funguje díky bezprostřednosti, hravosti a současně přesnému rozplánování a řízení festivalových náhod. Síť MFDF Jihlava je stejně reálná a soudržná, jako prchavá a dočasná. Je tokem různých sebe-definic, promluv, záměrů a programů. A její identita tak byla spíše zahlédnuta – v mnohosti reálných, kolektivních a diskurzivních zlomků rozptýleného festivalového těla.

První kapitola ukázala pozici a (alespoň některé) rysy chování MFDF Jihlava na mezinárodní festivalové mapě i v domácí konkurenci. Druhá pak za pomoci pojmů *actor-network teorie* zkoumala městskou realitu festivalu, utváření jeho kolektivních formací a diskurzivních praxí. Jihlavský festival pochopil, že v domácím kulturním prostředí výrazně chybí systematická nabídka dokumentární filmové podívané (po níž přitom v současné době celosvětově stoupá poptávka) a adekvátně na ni odpovídá. Jako akce zaměřená na podporu dokumentární tvorby ze střední a východní Evropy se pak napojuje i na mezinárodní profesionální aktivity. Začleňování do festivalového okruhu nutí MFDF Jihlava k tomu, že přebírá některé globální principy (ocenění a vzácní hosté, akreditační proces, databázový software, základní organizační struktura, servis pro hosty nebo novináře atd.) a současně hledá lokálně specifická řešení (formy festivalové komunikace, profesionální podpůrné projekty, celoroční publikační činnost apod.). Jisté prvky programu a organizace festival zachovává (klasifikace soutěžních sekcí, typy akreditací atd.), jiné se snaží kreativně rozvíjet (např. novými dramaturgickými objevy nebo v doprovodném programu – viz „Váš domácí festival“). Festivalová síť se tak snaží vytvořit jedinečné místo setkání, výměny informací, názorů a záměrů v souvislosti s dokumentárním filmem.

Třetí kapitola nabídla některé způsoby, jak chápat festivalovou událost z hlediska její dramaturgie, aniž by se zabývala stylovou analýzou samotných filmových textů. Festival je především výzvou k dialogu, příčným řezem historií a současností dokumentu. A velkou část kritické i analytické

iniciativy přenáší na stranu diváků, ať už jsou jimi obyčejní návštěvníci, porotci nebo novináři. Festival své diváky aktivizuje na více úrovních: v diskusích po filmech, čtením festivalového katalogu nebo doprovodného sborníku textů. Retrospektivní sekce a osobnosti světového dokumentu, které do Jihlavy přijíždějí, utváří místo paměti, jakýsi kritický záznam o historii dokumentárního filmu a o tom, že ji publiku zpřehledňuje právě jihlavský festival. A festival promlouvá i do současného vývoje dokumentární produkce – rituálem vyhlásování vítězů a provozem sekce pro filmové profesionály.

Festivalová událost si musí zachovávat sebedůvěru. Musí ji ovládat víra, že ve filmové kultuře hraje opravdu významnou roli. Toto sebevědomí poněkud kontrastuje s komunitními rysy jihlavského festivalu, jež souvisejí se zaměřením na (stále spíše) minoritní typ kinematografie. *Síťový artefakt* MFDF Jihlava se ovšem díky houževnatosti, s níž se věnuje právě této okrajové agendě, stává skutečným *kulturním faktem*: Nabývá hodnoty nezastupitelné události v domácí, resp. středo- a východoevropské filmové kultuře. Snaží se ji obohacovat novými dokumentaristickými objevy (soutěže), účastí významných osobností dokumentární tvorby, profesionálními setkáními nebo odbornými publikacemi (a na domácí scéně pak i festivalovými „ozvěnami“ v kinech nebo spoluprací s Českou televizí).

Sebeposilující schopnosti festivalové sítě rozhodujícím způsobem ovlivňuje její finanční zázemí. Objektivní důvody neumožnily, aby se předcházející text podrobně věnoval finanční situaci jihlavského festivalu (a jejím důsledkům). Alespoň její hrubé obrysy je nicméně důležité v závěru načrtnout. Celosvětově vzrůstající vliv festivalů na filmovou kulturu a obchod vzbuzuje přirozený zájem státních i soukromých podporovatelů. Se současným nárůstem počtu takových akcí nicméně nevyhnutelně klesá množství subjektů, které lze o partnerství žádat, i jejich ochota případným žádostem vyhovět. Takřka osudovou měrou pak do financování festivalů promlouvají výkyvy národních ekonomik. V době hospodářské krize krátí dotace stát i soukromí sponzoři, klesá vstřícnost k barterovému plnění. MFDF Jihlava to dost palčivě pocítil v roce 2009: V počtu sálů, v šíři doprovodného programu, v pojetí marketingové kampaně, produkci festivalových tiskovin atd. Počtu filmů a hostů se finanční omezení na první pohled nedotkla, bezesporu však mj.

ovlivnila, odkud a jaké filmy festival objednával, kolik filmových profesionálů nebo novinářů mělo jím hrazené ubytování apod. Schopnost festivalu přežít i v radikálně proměnlivém prostředí je zajištěna právě tím, že funguje jako síť. Její přizpůsobivá stavba umožňuje i citelné zásahy vnímat jako posuny, které mohou mít pozitivní důsledky (např. ztráta celého jednoho kina v roce 2009 a projekt „Váš domácí festival“).

Postihnout všechny pohyby a znaky, které utvářejí jihlavský festival kulturním faktem, by znamenalo, s Johnem Lawem řečeno, „ztratit se v mnohosti označování.“ Identita MFDF Jihlava se odráží v prchavém kvaziobjektu síťové stavby. Je to proměnná, jež se přelévá ve všechny aktéry sítě, přetváří je v součást festivalové události a zas a znovu tak transformuje i sebe samu. Tato práce mohla nanejvýš poukázat na některé prvky a mechanismy, jimiž festivalová identita prostupuje, než aby ji byla schopna přesně pojmenovat.

Literatura

Sekundární literatura

Akrich, Madeline: *The De-Description of Technical Objects*. In: W. E. Bijker – J. Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. MIT Press, USA, 1992. s. 205 – 224.

Callon, Michel: *Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay*. In: J. Law (ed.): *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* London: Routledge, 1986, s.196 – 223.

Castells, Manuel: *The Information Age: Economy, Society, and Culture: Volume I. The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 2010.

Couldry, Nick: *Actor Network Theory and Media: Do they connect and on what terms?* In: A. Hepp (ed.), *Cultures of Connectivity*, 2004.

Dayan, Daniel: *Looking For Sundance: The Social Construction of a Film Festival*. In: I. Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press, 2000, s. 43 – 52.

Dayan, Daniel – Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

De Certeau, Michel: *Vynalézání každodennosti*. In: A. Bensa – V. Hubinger: *Antologie francouzských společenských věd: Město. „Cahiers du CEFRES“* 1996, č. 10, s.77 – 96.

De Valck, Marijke: *Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia*. In: M. de Valck – M. Hagener (eds.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 97 – 110.

De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

De Valck, Marijke: *Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů*. „Illuminace“ 2003, roč. 15, č. 3, s. 31 – 52.

DiNucci, Darcy: *Fragmented Future* [online]. „Print“ 1999, č. 4. Dostupný z WWW: <<http://www.cdinucci.com/Darcy2/articles/Print/Printarticle7.html>> [cit. 2010-04-05]

- Elsaesser, Thomas: *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.
- Harbord, Janet: *Film Cultures*. London: Sage, 2002.
- Hinner, Martin: *Jemný úvod do fraktálů* [online]. 1999. Dostupný z WWW: <<http://martin.hinner.info/math/Fraktaly/>> [cit. 2010-04-05].
- Chandler, Alfred D.: *Strategy and structure: chapters in the history of the industrial enterprise*. MIT Press, 1969.
- Jandourek, Jan: *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001.
- Katti, Christian S. G.: *Mediating Political "Things," and the Forked Tongue of Modern Culture: A Conversation with Bruno Latour*. „Art Journal“ 2006, roč. 65, č. 1, s. 94 – 115. Dostupný z WWW: <http://www.jstor.org/stable/20068453> [cit. 2010-04-05]
- Kelemen, Jozef: *Strojovia a agenty*. Bratislava: Archa, 1994.
- Kelly, Kevin: *We are the Web* [online]. „Wired“ 2005, roč. 13, č. 8. Dostupný z WWW: <http://www.wired.com/wired/archive/13.08/tech_pr.html> [cit. 2010-04-05].
- Latour, Bruno - Yaneva, Albena: *Give me a Gun and I will Make All Buildings Move : An ANT's View of Architecture*. In: R. Geiser (ed.): *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basilej: Birkhäuser, 2008. Dostupný z WWW: <http://www.bruno-latour.fr/poparticles/poparticle/P-138-BUILDING-VENICE.pdf> [cit. 2010-04-05]
- Latour, Bruno: *Nikdy sme neboli moderní. Esej o symetrickej antropológii*. Bratislava: Kalligram, 2003.
- Latour, Bruno: *On actor-network theory. A few clarifications*. Dostupný z WWW: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html>> [cit. 2010-04-05].
- Latour, Bruno: *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Latour, Bruno: *The Impact of Science Studies on Political Philosophy*. „Science, Technology & Human Values“ 1991, roč. 16, č. 1, s. 3 – 19.

- Latour, Bruno: *Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*. In: W. E. Bijker – J. Law (eds.): *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, USA, 1992, s. 225 – 258.
- Law, John – Hassard, John (eds.): *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Law, John (ed.): *A Sociology of monsters: essays on power, technology, and domination*. London: Routledge, 1991.
- Law, John: *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*. Lancaster: Lancaster University, 1992. Dostupný z WWW: <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>> [cit. 2010-04-05].
- Luhmann, Niklas: *Sociální systémy. Nárys obecné teorie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.
- Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, roč. 47, č. 3, s. 16 – 30. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1212956>> [cit. 2010-04-05].
- Nora, Pierre: *Le retour de l'événement*. In: J. Le Goff – P. Nora: *Faire de l'histoire I. Nouveaux Problèmes*. Paris: Galimard, 1974. s. 285 – 308.
- Nora, Pierre *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In. A. Bensa – V. Hubinger: *Antologie francouzských společenských věd: Město*. „Cahiers du CEFRES“ 1996, č. 10, s. 39 – 64.
- Stringer, Julian: *Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů*. „Iluminace“ 2003, roč. 15, č. 3, s. 53 – 62.
- Szczepanik, Petr: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009.
- Slováková, Andrea (ed.): *Documentary Handbook I*. Praha: Institut dokumentárního filmu, 2005.
- Slováková, Andrea (ed.): *DO katalogu. Katalog 13. MFDF Jihlava 2009*. s. 285 – 367.
- Slováková, Andrea – Kubica, Petr (eds.): *Revue pro dokumentární film DO*. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2004.
- Slováková, Andrea (ed.): *Revue pro dokumentární film DO*. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2008.

- Tondl, Ladislav: *Věda, technika a společnost. Soudobé tendence a transformace vzájemných vazeb*. Praha: Filosofia, 1994.
- Turan, Kenneth: *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Los Angeles/ Berkeley: University of California Press, 2002.
- Turner, Victor: *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.
- Van Gennep, Arnold: *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha: Lidové noviny, 1997.
- Valéry, Paul: *Oeuvres II*. Paris: Pléiade, 1960.
- Weiserová, Radka (ed.): *Documentary Handbook 2*. Praha: Institut dokumentárního filmu, 2007.

Časopisecké, novinové a internetové články věnované MFDF Jihlava

- Blažejovský, Jaromír: *Naslouchej, filmuj, přemýšlej: Festival českého dokumentu byl koncertem profesionality a nadšení*. „Rovnost“ 1997, č. 251, s. 12.
- Blažek, Tomáš: *V Jihlavě bude festival dokumentu*. „Horácký deník“, 25. 8. 1997, s. 1.
- Bohuš, Otto: *Jihlava 05*. „Cinepur“ 2006, č. 43, s. 6 – 7.
- Čeněk, David: *Africký dokumentární film: oáza v poušti?* „Dok.revue MFDF Jihlava 2008“, 28. 10. 2008, č. 5, s. 2.
- Česálková, Lucie: *Co se dalo vidět na jihlavském festivalu dokumentů? Třeba pokusy o rekonvalescenci ochrnutých dvounožců* [online]. „Idnes.cz“, 4. 11. 2009. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/co-se-dalo-videt-na-jihlavskem-festivalu-dokumentu-treba-pokusy-o-rekonvalescenci-ochrnutych-dvounozcu-ihz-/kavarna.asp?c=A091104_120658_kavarna_bos> [cit. 2010-04-05].
- ČTK: *V Jihlavě začal festival dokumentů, první ceny rozdány* [online]. „Týden.cz“, 27. 10. 2009. Dostupný z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/festival-dokumentarnich-filmu-jihlava-2009/v-jihlave-zacal-festival-dokumentu-prvni-ceny-rozdany_145275.html> [cit. 2010-04-05].
- Dopitová, Veronika: *Misto setkání. Festival dokumentárních filmů v Jihlavě proběhl letos potřinácté*. „Kulturní noviny“ 2009, nulté číslo, s. 28.

- Fila, Kamil: *Naprosto odmitám dělení filmů na pravicové a levicové. Rozhovor s Markem Hovorkou* [online]. „Aktualne.cz“, 27. 10. 2009. Dostupný z WWW:
 <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=651254>>
 [cit. 2010-04-05].
- Gebert, Adam: *Jihlavský festival dokumentů: Stop. Znovu a víc rozostřeně!* „Lidové noviny“, příloha Kultura, 5. 11. 2009, s. 8.
- Hejdová, Irena: *Tatíček Klaus i hypnotizér Landa*. „Týden“ 2009, roč. 16, č. 45, s. 80.
- Janeček, Vít: *Do Jihlavy, do festivalu, do filmu. Rozhovor s Markem Hovorkou a Petrem Kubicou*. „Cinepur“ 2003, roč. 12, č. 29, s. 14 – 15.
- Janeček, Vít: *Dokument dělá z divácké masy publikum. Rozhovor s Václavem Bělohradským*. „Dok.revue“ 2008, č. 16, s. 4.
- Kolář, Jan: *Editorial - Sociální síť filmu*. „Cinepur“ 2009, č. 66, s. 2.
- Kolář, Jan: *Jihlavské pitchování. Odvrácená tvář festivalu dokumentů*. „Cinepur“ 2010, č. 67, s. 6 – 9.
- Koubská, Libuše – Šťastná, Kazi: *Nevídaný producerský počin*. „Nová přítomnost“ 1998, č. 12, s. 22.
- Kubiček, Petr: *Celá škola pomáhá studentům s přípravou filmového festivalu*. „MF Dnes“, příloha Jižní Morava, 22. října 1997, s. 1.
- Kubiček, Petr: *Gymnazisté připravují festival*. „MF Dnes“, příloha Kultura, 26. srpna 1997, s. 3.
- Paulas, Jan: *Slavnost českého dokumentu*. „Katolický týdeník“ 1997, č. 45, s. 8.
- Procházka, Michal: *Vězení a étos jihlavského dokumentárního festivalu*. „Cinepur“ 2003, č. 25, s. 5.
- Slováková, Andrea: *Nechte se fascinovat*. „Dok.revue“ 2008, č. 21/22, s. 6.
- Slováková, Andrea – Tesař, Antonín: *Otázky kladené kinematografii. Rozhovor s Jeanem Perretem*. „Dok.revue MFDF Jihlava 2008“, č. 5, 28. 10. 2008, s. 1.
- vk–: *Chybějící nabídku jsme zorganizovali sami*. „Noviny jihlavské radnice“ 1997, roč. 4, č. 19, s. 4.

Katalogy a brožury MFDF Jihlava

Katalog Festivalu českého dokumentu 1997

Katalog 2. Festivalu českého dokumentu 1998

Katalog 3. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 1999

Katalog 4. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2000

Katalog 5. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2001

Katalog 6. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2002

Katalog 7. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2003

Katalog 8. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2004

Katalog 9. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2005

Katalog 10. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2006

Katalog 11. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2007

Katalog 12. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2008

Katalog 13. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2009

Industry Guide Jihlava 08

Industry Guide Jihlava 09

Tiskové zprávy MFDF Jihlava a newslettery (datum vydání)

Newsletter MFDF Jihlava (30. 9. 2008)

Newsletter MFDF Jihlava (13. 10. 2009)

Presskit 12. MFDF Jihlava 2008

Presskit 13. MFDF Jihlava 2009

Tisková zpráva (5. 12. 2007)

Tisková zpráva (18. 6. 2008)

Tisková zpráva (4. 11. 2008)

Tisková zpráva (24. 2. 2009)

Tisková zpráva (16. 9. 2009)

Závěrečná tisková zpráva 12. MFDF Jihlava 2008 (29. 10. 2008)

Závěrečná tisková zpráva 13. MFDF Jihlava 2009 (1. 11. 2009)

Oficiální internetové stránky a databáze

Stránky MFDF Jihlava – www.dokument-festival.cz

Stránky Doc Alliance Films – www.docalliancefilms.com

Stránky trhu s dokumentárními filmy East Silver – www.eastsilver.net

Festivalová databáze – www.filmfestivals.com

Stránky Institutu dokumentárního filmu – www.dokweb.net

Stránky Českého filmového centra – www.filmcenter.cz

Stránky architekta festivalu 2008 – www.scenografie.cz/

Stránky architekta festivalu 2009 – www.cancik.net/aktualne.html.

Seznam textových příloh:

1. Kvantitativní rozvoj MFDF Jihlava 1997–2009
2. Udělená ocenění MFDF Jihlava 1999–2009
3. Přehled soutěžních sekcí MFDF Jihlava 2008 a 2009
4. Přehled štábu MFDF Jihlava 2008 a 2009
5. Harmonogram Sekce pro filmové profesionály MFDF Jihlava 2008 a 2009

1. Kvantitativní rozvoj MFDF Jihlava 1997–2009

ROK	AKREDITACÍ	POČET FILMŮ	POČET HOSTŮ	POČET SÁLŮ
1997	280	55	50	1
1998	300	78	70	1
1999	350	61	100	1
2000	450	77	150	2
2001	700	98	250	4
2002	900	90	350	4
2003	930	150	400	4
2004	1000	128	500	4
2005	1600	120	460	3
2006	1800	83	344	3
2007	1950	164	410	5
2008	2000	236	654	5
2009	2050	218	696	4

Tab.1 (zdroj: počty akreditací/hostů/sálů - MFDF Jihlava, Propagační složky festivalu 2009 a 2010; počet filmů – festivalové katalogy)

2.Udělená ocenění MFDF Jihlava 1998–2009

2009

CENA PRO NEJLEPŠÍ SVĚTOVÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2009

Tamadon Mehran: Basídž

(Írán, Francie, Švýcarsko)

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2009

Jan Gogola, ml.: Mám ráda nudný život

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY ČESKÁ RADOST

Jan Šípek: Souboj s mozkiem

CENA PRO NEJLEPŠÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY 2009

Jaroslav Vojtek: Hranice

(Slovensko)

CENA PRO NEJLEPŠÍ EXPERIMENTÁLNÍ FILM 2009

Ben Russell: Dělníci vycházející z továrny (Dubai)

(USA)

CENA DIVÁKŮ 2009

Martin Mareček: Auto*mat

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2009

Jørgen Leth, Dánsko (*1937)

2008

CENA PRO NEJLEPŠÍ SVĚTOVÝ DOKUMENT 2008

Mauro Andrizzi: Krátké filmy z Íráku

(Argentina)

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2008

Vít Janeček: Ivetka a hora

CENA PRO NEJLEPŠÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY 2008

Thomas Ciulei: Květinový most

(Rumunsko, Německo)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY MEZI MOŘI 2008

Aliona Polunina: Revoluce, která nebyla

(Estonsko)

CENA PRO NEJLEPŠÍ EXPERIMENTÁLNÍ FILM 2008

Elke Groen: Noční ticho

(Rakousko)

CENA DIVÁKŮ 2008

Helena Třeštíková: René

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2008

Frederick Wiseman, USA (*1935)

2007

CENA PRO NEJLEPŠÍ SVĚTOVÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2007

James T. Hong: 731: Dvojí výklad pekla

(Čína, USA)

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2007

Ondřej Provazník, Martin Dušek: Poustevna, das ist Paradies

CENA PRO NEJLEPŠÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY 2007

Simon Semtov: Artel

(Rusko)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY MEZI MOŘI 2007

Anja Salomonowitz: Stalo se to krátce předtím

(Rakousko)

CENA DIVÁKŮ 2007

Filip Remunda: Pulec, králík a Duch svatý

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2007

Woody Vasulka, USA (*1937)

2006

CENA PRO NEJLEPŠÍ SVĚTOVÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2006

Nedžad Begović: Úplně osobní

(Bosna a Hercegovina)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY OPUS BONUM 2006

Naomi Kawase: Narození / Matka

(Japonsko)

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2006

Jan Šikl: Nízký let

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY V SEKCI ČESKÁ RADOST 2006

Erika Hníková: Sejdeme se v Eurocampu

CENA PRO NEJLEPŠÍ STŘEDOEVROPSKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2006

Marcin Koszałka: Celý den spolu

(Polsko)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY MEZI MOŘI 2006

Nikolaus Geyrhalter: Chléb náš vezdejší

(Rakousko)

CENA DIVÁKŮ 2006

Linda Jablonská: Kupředu levá, kupředu pravá

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2006

Manoel de Oliveira, Portugalsko (*1908)

2005

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2005

Miroslav Janek: Vierka

ex aequo

Kateřina Krusová: Návrat Jana z pařížského exilu do Prahy v létě 2003, S Janem na Sicílii v létě 2004

ex aequo

Martin Mareček: Zdroj

ex aequo

Jan Šikl: Soukromé století: Král Velichovek, Tatiček a Lili Marlén

ex aequo

Helena Třeštíková: Manželské etudy po 20 letech: Ivana a Václav

ex aequo

Lucie Králová: Prodáno

CENA PRO NEJLEPŠÍ STŘEDOEVRPSKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2005

Zsigmond Deszö: Hlemýždí pevnost

(Maďarsko)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY MEZI MOŘI 2005

Hubert Saupert: Darwinova noční můra

(Rakousko)

CENA DIVÁKŮ 2005

Martin Mareček: Zdroj

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2005

Naomi Kawase, Japonsko (*1969)

2004

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2004

Vít Klusák, Filip Remunda: Český Sen

ex equo

Martin Ryšavý: Afoňka už nechce pást soby

CENA PRO NEJLEPŠÍ STŘEDOEVRPSKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM 2004

Angus Reid: Prsten

(Slovinsko)

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY MEZI MOŘI 2004

Zsigmond Deszö: Zlatá Salaš

(Maďarsko)

CENA DIVÁKŮ 2004

Vít Klusák, Filip Remunda: Český Sen

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2004

Herz Frank, Lotyšsko (*1926)

2003

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM ROKU 2003

Lucie Králová, Miloslav Novák: Zlopověstné dítě

CENA PRO NEJLEPŠÍ STŘEDOEVROPSKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM ROKU 2003

Peter Kerekes: 66 Sezón

(Slovensko)

ex equo

Tomáš Hejtmánek: Sentiment

CENA DIVÁKŮ 2003

Erika Hníková: Ženy Pro Měny

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2003

Alexander Hackenschmied, ČSR (*1907)

2002

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM ROKU 2002

Karel Vachek: Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma

CENA DIVÁKŮ 2002

Jana Ševčíková: Svěcení jara

CENA ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2002

Jonas Mekas, USA (*1922)

2001

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM ROKU 2001

Martin Mareček: Hry prachu

CENA DIVÁKŮ 2001

Martin Mareček: Hry prachu

CENA MĚSTA JIHLAVY ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2001

Jay Rosenblatt, USA (*1960)

2000

CENA PRO NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM ROKU 2000

Karel Vachek: Bohemia docta aneb labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)

CENA DIVÁKŮ 2000

Ivan Vojnár: Proroci a básníci (kapitoly z kalendáře)

CENA MĚSTA JIHLAVY ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 2000

Richard Leacock, Velká Británie (*1921)

1999

CENA DIVÁKŮ KODAK VISION 1999

Sergej Dvorcevoj: Den chleba

Rusko 1998, 35mm, 60', česká premiéra

CENA MĚSTA JIHLAVY ZA PŘÍNOS SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII 1999

Viktor Kosakovsky, Rusko (*1961)

3. Přehled soutěžních sekcí MFDF Jihlava 2008 a 2009

2008

ČESKÁ RADOST

Černá srdce (r. Břetislav Rychlík, Monika Rychlíková)

Česká RAPublika (r. Pavel Abrahám)

Das Konzept (Ulrike Meinhof) (r. Petr Hátle)

Domoff (r. Veronika Janečková)

Film lež (r. Tomáš Petráň)

Gustav Husák – Portrét člověka (r. Robert Sedláček)

Gyumri (r. Jana Ševčíková)

Hauser a Žižek, teoretikové postmarxistické filozofie (r. Helena Všečeková)

Ivetka a hora (r. Vít Janeček)

Legie – Patria Nostra (r. Lucie Králová)

Malupien, Olšový Spas (r. Martin Ryšavý)

Panda s rudýma ušima (r. Vladimír Voříšek)

Plani di giardini ideali (r. Radek Tůma)

Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lavičky v devíti obrazech (r. Lukáš Kokeš)

René (r. Helena Třeštíková)

Vánoce v Bosně (r. Filip Remunda, Vít Klusák)

OPUS BONUM

Aka Ana (r. Antoine d'Agata, Francie)

Dálniční svět (Highway World – living, changing, growing, r. Martin Hans Schmidt, Německo)

Gonzo: Život a dílo Dr. Huntera S. Thompsona (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson, r. Alex Gibney, USA)

Hrozba (La Minaccia, r. Silvia Luzzi, Luca Bellino, Itálie)

Její léto (Her Summer, r. Sun-Hee Ahn, Jižní Korea)

Kachačská královská cesta (Estrada Real da Cachaça, r. Pedro Urano, Brazílie)

Krátké filmy z Iráku (Iraqi Short Films, r. Mauro Andrizzi, Argentina)

Mělo být to znamení (This Shall Be a Sign, r. James T. Hong, USA)

Moderní život (La vie moderne, r. Raymond Depardon, Francie)

Otevřít po mé smrti (Must Read After My Death, r. Morgan Dews, USA)

Přiblížit se (Accoster, r. Olivier Derousseau, Francie)

Standardní pracovní postup (Standard Operating Procedure, r. Errol Morris, USA)

Tak bys měl sklízet (So You Shall Reap, r. Darryn de la Soul, Velká Británie)

Vesterbro (r. Michael Noer, Dánsko)

Vyprávění naslouchajícího (r. Arghya Basu, Indie)

MEZI MOŘI

A Prima Vista (r. Michael Pilz, Rakousko)

Bez hranic (Bez granic, r. Nastia Tarasova, Rusko)
Fopíčko.Faux-pas (r. Jaroslava Bagdasarova, Slovensko)
Jak se stát mrchou (Kak stať stěrvou, r. Alina Rudnitskaya, Rusko)
Jsem von Höfler (Von Höfler vagyok, r. Péter Forgács, Maďarsko)
Koridor 8 (Corridor #8, r. Boris Despodov, Bulharsko)
Květinový most (Podul de flori, r. Thomas Ciulei, Rumunsko)
Létající draci (Latawce, r. Beata Dzianowicz, Polsko)
Lotmanův svět (Lotmani maailm, r. Agne Nelk, Estonsko)
Optical vacuum (r. Dariusz Kowalski, Rakousko)
Revoluce, která nebyla (Revolutsioon, mida ei olnud, r. Aliona Polunina, Estonsko)
V půli života (Ein Halbes Leben, r. Marko Doring, Rakousko)
FASCINACE
Akrobat (The Acrobat, r. Chris Kennedy, Kanada)
Číslo osm (Nummer Acht, r. Guido van der Werve, Nizozemí)
Čtyři torontské filmy (Four Toronto Films, r. Nicky Hamlyn, Velká Británie)
Drežnica (r. Anna Azevedo, Brazílie)
Filmová skica 4, 5 (Sketch Film #4, r. Tomonari Nishikawa, USA)
Hakushu (r. Kawaguchi Hajime, Japonsko)
Hluky (Loudthings, r. Telcosystems, Nizozemí)
Lezzieflick (r. Nana Swiczinsky, Rakousko)
Makro kresba (Macro Drawing, r. Jaehyung Ju, Jižní Korea)
Nazpět (Retrace, r. Margaret Bong, Malajsie)
Noční ticho (NightStill, r. Elke Groen, Rakousko)
Objevy na lesní půdě 1-3 (Discoveries on the Forest Floor 1-3, r. Charlotte Pryce, USA)
Parícutin (r. Erika Loic, Kanada)
Politický oběd (The Political Lunch, r. Julien Sulser, Švýcarsko)
Průzračné snění (Lucid Dreaming, r. Jaehyung Ju, Jižní Korea)
Příliv (Tide, r. Jang Eunju, Jižní Korea)
Přitažlivost (Gravity, r. Nicolas Provost, Belgie)
Skříňka (Armoire, r. Vincent Grenier, USA, Kuba)
Smetišť (Midden, r. David Dinnell, USA)
Snění_7 (Somnia_7, r. Étienne de Massy, Kanada)
Spuštěné vlajky (Fallen Flags, r. Amanda Dawn Christie, Kanada)
Stavba povolena (Under Construction, r. Zhenshen Liu, Francie)
Suginami – zelená (Suginami – green, r. Kawaguchi Hajime, Japonsko)
Tlumené světlo (Still Light, r. Jeff Winch, Kanada)
Utopia Suite (r. Clive Holden, Kanada)
V = d/t (r. Amanda Dawn Christie, Kanada)
Vertigo tam a zpět (Vertigo Rush, r. Johann Lurf, Rakousko)
Vzdálené dojmy (Impressioni a distanza, r. Luca Ferro, Itálie)
Ztupoření I+II (Steifheit I+II, r. Albert Sackl, Rakousko)

2009

Česká radost

61/184/88 (r. Lukáš Kokeš)

Auto*mat (r. Martin Mareček)

Doba měděná (r. Ivo Bystřičan, Martin Mareček)

Jan Hus – mše za tři mrtvé muže (r. Miroslav Bambušek)

Kruh – Portrét demonstrace (r. Tereza Reichová)

Má Vlasta (r. Hana Železná)

Mám ráda nudný život (r. Jan Gogola)

Nejenom na nohou, ale i na zadních (Milan Balabán) (r. Viola Ježková)

Pahrbek český (r. Lucie Králová)

Souboj s mozkiem (r. Jan Šípek)

Vítejte v KLDŘ! (r. Linda Jablonská)

Zapomenuté transporty do Polska (r. Lukáš Příbyl)

Opus Bonum

Basídž (r. Tamadon Mehran, Írán, Švýcarsko, Francie)

Brouk královský dobývá Tokio (Beetle Queen Conquers Tokyo, r. Jessica Oreck, USA, Japonsko)

Crips (Crips, Strapped'n Strong, r. Jost Van der Valk, Mags Gavan, Nizozemí)

Faksimile života (Facs of Life, r. Silvia Maglioni, Graeme Thomson, Itálie, Velká Británie, Francie)

Ještě jeden pohled (Double Take, r. Johan Grimonprez, Nizozemí, Belgie, Německo)

Jídlo, akciová společnost (Food, Inc., r. Robert Kenner, USA)

Obklíčení – demokracie v osidlech neoliberalismu (L'encerclement - La démocratie dans les rets du néolibéralisme, r. Richard Brouillette, Kanada)

Pro srovnání (Zum vergleich, r. Harun Farocki, Německo, Rakousko)

Stížnost (Dvorana žalobců) (Petition „La Cour des plaignants“, r. Zhao Liang, Čína, Francie)

Sto pacientů doktora Jii (A Hundred Patients of Dr. Jia, r. Wang Hongjun, Čína)

Vše padá (All Fall Down, r. Philip Hoffman, Kanada)

Yesmeni opravují svět (The Yes Men Fix The World, r. Andy Bichlbaum, Mike Bonnano, USA)

Zprostředkovatel – zajetí Ajmala Naqshbandiho (Fixer: The Taking of Ajmal Naqshbandi, r. Ian Olds, USA)

Mezi moři

Až do dalšího zmrtvýchvstání (Until the Next Resurrection, r. Oleg Morozov, Rusko)

Disko a atomová válka (Disko ja tuumasoda, r. Jaak Kilmi, Estonsko)

FILM JE. Dívka a zbraň (FILM IST. a girl & a gun, r. Gustav Deutsch, Rakousko)

Food Design (r. Sonja Stummererová, Martin Hablesreiter, Rakousko)

Hranice (Hranica, r. Jaro Vojtek, Slovensko)

Hrdina naší doby (Hrdina našich čias, r. Zuzana Piussi, Slovensko)

Králík po berlínsku (Mauerhase, r. Bartek Konopka, Polsko)

Nashledanou, jak se máte? (Do vidjenja, kako ste?, r. Boris Mitic, Srbsko)

Neznámí vojáci (Utsnobi jariskatsebi, r. Shalva Shengeli, Gruzie)

Njarma (Njarma, r. Edgar Bartenev, Rusko)

Opatrovníci války (Custodi di Guerra, r. Zijad Ibrahimovic, r. Bosna a Hercegovina)

Pašije podle Poláků z Pruchniku (The Passion according to the Polish Community of Pruchnik, r. Andreas Horvath, Rakousko)

Špión ve městě koní (Kémek a porfészekben, r. G. Z. Papp, Maďarsko)

Turistou ve vlastním domě (r. Jaroslava Bagdasarova, Slovensko)

Východ slunce / Západ slunce (Rassvet/Zakat: Dalai Lama XIV, r. Vitali Manski, Rusko)

Fascinace

24/7 (Ve směru světla) (24/7 /Into the Direction of Light/, r. m.ash, Rakousko)

Akce: studie (Action: study, r. Richard Kerr, Kanada)

Blok B (Block B, r. Chris Chong Chan Fui, Malajsie, Kanada)

Bóje (Buoy, r. Seoungho Cho, r. Jižní Korea)

Cobra mist (r. Emily Richardson, Velká Británie)

Dělníci vycházející z továrny (Dubai) (Workers leaving the factory /Dubai/, r. Ben Russell, USA)

Domenica, 6. dubna v 11:42 (Domenica, 6 aprile, ore 11:42, r. Flatfrom, Itálie)

Film z mé farnosti – šest farem (A Film From My Parish – 6 Farms, r. Tony Donoghue, Irsko)

J. (J., r. Solomon Nagler, Alexandre Larose, Kanada)

Jeho oblíbená žena - vylepšená (His Favourite Wife Improved, r. Ken Jacobs, USA)

Mizející bod (Vanishing Point, r. Kawaguchi Hajime, Japonsko)

Mluvící hlavy (Talking Heads, r. Tijmen Hauer, Holandsko)

Nárok na ostrov (Lay claim to an island, r. Chris Kennedy, Kanada)

Naše hlasy jsou ztlumené (Our Voices are mute, r. S.J. Ramir, Nový Zéland)

Někde (Somewhere, r. Salise Hughes, USA)

Nekonečné polibky - film (Infinity kisses – the movie, r. Carolee Schneeman, USA)

Nezvonit (Ne Pas Sonner, r. Vivian Ostrovsky, Francie)

Oceán (Ozean, r. Dietmar Brehm, Rakousko)

Pauillac, Margaux (Pauillac, Margaux, r. Jacques Perconte, Francie)

Pori - Helsinky (Pori – Helsinki, r. Miia Rinne, Finsko)

Rychle prožít (Vivre Vite, r. Yves - Marie Mahé, Francie)

SHU (Ukolébavka, když padá soumrak) (SHU /Blue Hour Lullaby/, r. Philipp Lachenmann, Německo)

SmyčkaSmyčka (LoopLoop, r. Patrick Bergeron, Kanada)

Smyčka smyček - rozdíly a opakování 2 (Loop the Loop-Difference and Repetition 2, r. Yeonjeong Kim, Jižní Korea)

Syntaktické stromy, pravidelné listy (Trees Of Syntax, Leaves Of Axis, r. Daichi Saito, Kanada)

V tento den (On this day, r. Naomi Uman, USA)

Vylepšená moje nejmilejší žena (His Favourite Wife Improved, r. Ken Jacobs, USA)

Výstřižek (Excerpt, r. Guli Silberstein, Izrael)

Zlaté palmy (Palmes D'Or, r. Siegfried A. Fruhauf, Rakousko)

4. Organizační štáb MFDF Jihlava 2008 a 2009

2008

VEDENÍ FESTIVALU

Marek Hovorka – ředitel festivalu

Petr Kubica – programový ředitel

Andrea Slováková – dramaturgyně
experimentálního programu

PROGRAM

Petr Kubica – programový ředitel

Andrea Slováková – dramaturgyně
experimentálního programu

David Čeněk – dramaturg Průhledné
krajiny a Průhledné bytosti Vieyra

Alice Lovejoy – dramaturg sekce

Československý armádní film

Pavla Jonsson – dramaturg sekce

Genderbridge

Petr Šafařík – dramaturg sekce Vrtěti
jedenáctým zářím

Martin Kollár, Karol Hordzej –
dramaturgové projektu Fotokomora

Miroslav Urban – hudební dramaturgie

Vosto5 – divadelní program

Petr Pádivý – shipping

Robert Kafka – shipping asistent

Daniela – Havráňková editor katalogu

Veronika Bílková – jazykové korektury

MEDIA, WEB, TV

Andrea Slováková – vedoucí
komunikace

Jan Hlubek – tiskový servis, propagace
ČR

Jan Kolář – šéfredaktor festivalového
deníku Dok.revue

Eva Hrubá – fotograf

Antonín Matějovský – fotograf

Iva Honsová – web editor

Luboš Slovák – vedoucí IT, web master

Jiří Čertík – senior programátor

Tomáš Trnka, Ondřej Bouda – správci
serverů

Jan Gogola, ml., Kamila Zlatušková –
dramaturgové festivalových Minut

z Jihlavy do hlavy za Českou televizi

Pavčina Kalandrová – hlavní produkční
festivalových Minut z Jihlavy do hlavy

Martin Blažíček – autor festivalové
znělky

MARKETING

Naďa Žáková – vedoucí marketingu

GUEST SERVICE

Jasmina Sijerčič – guestservice –
zahraniční hosté

Veronika Janatková – guestservice –
hosté ČR

Kristina Kunová – guestservice asistent

Veronika Hrdinová – guest service
asistent

Diana Tabakovová – doprovod poroty

Mezi moři

Vojtěch Petrách – doprovod poroty Česká
radost

PRODUKCE

Jan Hintenaus – vedoucí produkce

Luděk Valchař – produkce doprovodného
programu

Diana Tabakovová – produkce ozvěn
festivalu

Miroslav Švihálek – vedoucí brigádníků

Iva Zvěřinová – akreditace, ubytování
účastníků

Ondřej Bouda – péče o účastníky

Andrea Svobodová (Easytalk) –
koordinátor tlumočnicků

Roman Smolák, Martina Hůlová – účetní
Marta Vašáková – produkce dopravy
Vladimír Opatrný – asistent produkce
dopravy

Dalibor Duba – vedoucí projekcí
Tomáš Souček – koordinátor projekcí,
vedoucí kina Dukla

Jan Francálek – technický dohled

DESIGN FESTIVALU

Juraj Horváth – grafika

Pavel Novák – sazba tiskovin

Viktor Karlík – autor festivalové ceny

Petr Bakoš – architekt

EAST SILVER

Miriam Šimková – manažer projektu

Anna Kaslová – East Silver assistant

DOC-AIR

Nina Numankadić – manažer projektu

2009

VEDENÍ FESTIVALU

Marek Hovorka – ředitel festivalu

Petr Kubica – programový ředitel

Andrea Slováková – ředitelka pro
experimentální program a publikační
činnost

Dagmar Ostřanská – výkonná a
marketingová ředitelka

PROGRAM

Petr Kubica – programový ředitel

Andrea Slováková – dramaturgyně
experimentálních filmů

David Čeněk – dramaturg

latinskoamerických filmů

Petr Pádívý – shipping

Mirek Urban – hudební dramaturgie

Vosto5 – divadelní program

Kateřina Bartošová – koordinace
programu, úvodů, besed

Ivan David – editor katalogu

Patricie Pouzarová, Saša Gojdičová –
produkce projektu

EAST EUROPEAN FORUM

Andrea Prenghyová – ředitelka

Ivana Milosević – koordinátor projektů

Tereza Horská – výkonná produkce

Hana Rezková – vedoucí

Východoevropského projektu, PR,
DOCUinter.net

Zuzana Pauková – vedoucí projektu

Breathless, Nadvláda okamžiku

Bára Mudrová – vedoucí Českého
projektu

Marcela Divínová – asistentka produkce

Melanie Sevcenko – asistentka programu

Jana Kadrevis, asistentka DOCUinter.net,
PR

Eliška Davidová – jazykové korektury

MEDIA, WEB, TV

Andrea Slováková – vedoucí zahraniční
komunikace festivalu, šéfredaktorka
dvouměsíčníku Dok.revue, seminář Média
a dokument, dramaturgyně festivalových
Minut

Jan Hlubek – vedoucí mediální
komunikace, vedoucí press centra, Cena
Respektu, seminář Média a dokument

Jan Šprinc – šéfredaktor festivalového
deníku Dok.revue

Eva Hrubá – fotograf

Antonín Matějovský – fotograf

Festivalová znělka – Martin Mareček,
Bohdan Bláhovec

Kamila Zlatušková – dramaturgyně
festivalových Minut z Jihlavy do hlavy
Pavlaína Kalandrová – hlavní produkční
festivalových Minut z Jihlavy do hlavy

Jakub Kotál – vedoucí IT
Jiří Čertík – senior programátor
webových stránek
Iva Honsová – web editor
Petr Lukeš – web editor během festivalu

GUEST SERVICE

Martina Štruncová – guestservice –
zahraniční hosté
Petra Čechová – guestservice – hosté ČR

PRODUKCE

Luděk Valchář – vedoucí produkce
Lenka Randíková – produkce
doprovodného programu
Jakub Kotál – IT
Renata Himlová – vedoucí brigádníků
Soňa Příborská – koordinátorka
brigádníků
Iva Zvěřinová – vedoucí akreditací
Ondřej Bouda – akreditace, ubytování
Andrea Svobodová – koordinátorka
tlumočnicků
Andrea Peláková – hlavní účetní
Edita Kavanová – asistentka účetní
Marta Vašáková – produkce dopravy
Vladimír Opatrný – koordinátor dopravy
Tereza Horská – vedoucí kina Dukla
Radka Weiserová – vedoucí kina Dukla
Bára Vlasová – vedoucí kina DKO

DESIGN FESTIVALU

Juraj Horváth – grafika
Pavel Novák – sazba tiskovin
Viktor Karlík – autor festivalové ceny
Josef Čančík, Vít Šimek – architekti

EAST SILVER

Miriam Šimková – manažer projektu
Anna Kaslová – East Silver assistant, TV
Focus

DOC ALLIANCE FILMS

Nina Numankadić – manažer projektu
Jan Ptáček – produkce
Patricie Pouzarová – koordinátor

Melanie Sevcenko – mezinárodní PR
Lina Dinkla – akvizice DOK Leipzig
Brigitte Morgenthaler – akvizice Visions
du réel

Daniella Eversby – akvizice CPH: DOX
Kodaň

EAST EUROPEAN FORUM

Andrea Prengthyová – ředitelka
Ivana Pauerová-Milošević – vedoucí
projektů
Hana Rezková – vedoucí návazné
podpory projektů
Zuzana Pauková – vedoucí projektu
Breathless, Nadvláda okamžiku
Viktoria Hozzová – vedoucí produkce
aktivit IDF
Diana Tabakov – vedoucí projektu Český
dokument
Jana Kadrevis – editorka, překlady
Kristína Valentová – asistentka návazné
podpory projektů
Zuzana Raušová – PR, media
Táňa Hrušková – asistentka produkce

5. Program Sekce pro filmové profesionály MFDF Jihlava 2008 a 2009

2008

STŘEDA 22. ŘÍJNA

9:00-20:00 Workshop Ex Oriente Film + East European Forum

- Úvodní setkání: představení programu, lektorů a účastníků.
- Tréninkový pitching pod vedením Tue Steen Mullera a Marijke Rawie, první prezentace projektů.
- Případová studie: Steps for the Future, lektori: Don Edkins a Iikka Vehkalahti.

Vstup: pouze účastníci EEF + lektori

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

21:00 East European Forum - Uvítací party

Vstup: účastníci EEF + lektori

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

ČTVRTEK 23. ŘÍJNA

10:00-19:00 Workshop Ex Oriente Film + East European Forum

- Skupinová práce - prezentace projektů
- Documentary Sales and Distribution Tour of Europe - úzce zaměřený, průřezový přehled sales agentů pro autorský dokument, lektori: Tue Steen Muller a Marijke Rawie.
- Individuální schůzky – první kolo

Vstup: pouze účastníci EEF + lektori

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

PÁTEK 24. ŘÍJNA

10:00-19:30 workshop Ex Oriente Film + East European Forum

- Individuální schůzky - druhé kolo, s lektory a hosty pro účastníky Fora a programu Ex Oriente Film (+ smluvené schůzky s profesionály v českém dokumentárním filmu)
- Všichni účastníci se sejdou na poslední zkoušku prezentací v Horáckém divadle
- Představení televizních producentů + technické zkoušky

Vstup: pouze účastníci EEF + lektori

Místo konání: Horácké divadlo

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

20:00 Slavnostní zahájení festivalu

Vstup: pouze na pozvánky

Místo konání: festivalové centrum, velký sál DKO

22:30 Zahajovací Párty

Vstup: pouze na pozvánky

SOBOTA 25. ŘÍJNA

9:00-10:00 Snídaně s rakouskými TV fondy

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Horácké divadlo, foyer East European Fora

10:00-16:00 East European Forum– Veřejné prezentace

Prezentace 14 východoevropských dokumentárních projektů před panelem TV producentů.

16:30-19:30 Individuální schůzky účastníků Fora s TV producenty

Vstup: akreditace East European Fora

Místo konání: Horácké divadlo

20:00 Večeře s českými producenty

Čeští tvůrci se setkají se zástupci sales agentů, festivalových selektorů a TV producentů

Vstup: pouze na pozvánky

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

14:00 - 22:00 Otevřené audiovizuální archivy – Místa setkání, vzdělávání a spolupráce

16:30 – 19:30 Festival Identity – Část 1

Reflexe festivalové scény

Vstup: pouze na pozvánky

Místo konání: bude upřesněno

20.00 - prezentace video umělce, kurátora a archiváře Woodyho Vasulky

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: Aula VOŠG

NEDĚLE 26. ŘÍJNA

9:00 - 10:00 Snídaně s ITVS Fund

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Horácké divadlo

10:00 – 13:00 East European Forum – Veřejné prezentace

Prezentace 10 východoevropských dokumentárních projektů před panelem TV producentů.

14:00 - 15:30 Individuální schůzky

Vstup: akreditace East European Fora

Místo konání: Horácké divadlo

20:00 Večeře s východoevropskými tvůrci

Producenti se zúčastní schůzky s TV producenty, distributory a sales agenty

Vstup: pouze na pozvánky

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

13:30 – 15:30 Festival Identity – Část 2

Reflexe festivalové scény

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: Dukla malý sál

16:00 - 19:30 Panel připravovaných evropských dokumentárních filmů

Panel 10 připravovaných evropských dokumentů, které budou mít premiéru v roce 2009.

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: kino Dukla, malý sál

19:00 – 20:00 DOC Alliance koktejl

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: Kino Dukla

22:00 Industry party

Vstup: pouze na pozvánky

PONDĚLÍ 27. ŘÍJNA

9:00-10:30 Snídaně s fondy

Sundance Documentary Film Program / Rahdi Taylor, ředitel Gucci Tribeca Fund / Danielle di Giacomo, selektor, vedoucí dokumentárních akvizic IndiePix.

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

10:30 - 12:00 Panel distributorů a sales agentů

Klíčoví světoví sales agenti a distributoři představí, vysvětlí svou strategii, zeměření, plány, stanoviska, vize

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

12:15 – 14:00 Závěrečný seminář East European Fora

Účastníci diskutují o budoucích plánech a strategiích, za účasti pozvaných distributorů a sales agentů

Vstup: účastníci EEF, lektori, pozvaní sales agenti and distributoři

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

20:00 Večeře s tvůrci - schůzka režisérů s festivalovými dramaturgy a zástupci institucí

Vstup: pouze na pozvánky

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

17:00 Stále kinema - křest knihy

Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950

Vstup: všechny festivalové akreditace

Místo konání: vinárna Vínové

ÚTERÝ 28. ŘÍJNA

20:00 Slavnostní zakončení festivalu

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: festivalové centrum, velký sál DKO

22:30 Závěrečná párty

Vstup: pouze na pozvánky

Místo konání: Pivovarský dům

2009

ÚTERÝ 27. ŘÍJNA

10:00–18:00 Workshopy East European Fora + Ex Oriente Filmu

- Úvodní setkání: představení programu, lektorů a účastníků
- První nácvik pitchingu
- Případové studie tří projektů workshopu Ex Oriente Film. Závěrečná inspirace s Uldisem Cekulisem, Dianou Fabianovou a Annou Wydrou
- Slovníček koprodukcí: přednáška Pietera Van Huystee a Marijke Rawie

Vstup: účastníci EEF a EOF + tutoři + hosté

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

20:00 East European Forum uvítací přípitek

Vstup: účastníci EEF a EOF + tutoři

Místo konání: New Age music bar

(vedle hotelu Atrium, Husova 34)

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

20:00 Slavnostní zahájení festivalu

Vstup: pozvaní; všechny typy akreditací

Místo konání: DKO, velký sál

Zahajovací party

po slavnostním zahájení festivalu

Vstup: pouze na pozvánky

STŘEDA 28. ŘÍJNA

9:30–19:20 Workshopy East European Fora + Ex Oriente Filmu

- Prezentační techniky, Marijke Rawie
- Skupinová práce na projektech
- Otevřená přednáška: Archivy a dokument - přednáška Adriana Wooda (Archidoc)
- Otevřená přednáška: East Silver Tour - Jak funguje dokumentární trh v praxi?

Vstup: účastníci EEF a EOF + tutoři + hosté

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18), DKO — Festivalové centrum

17:30–19:00 Konzultace pro české producenty a režiséry

ČTVRTEK 29. ŘÍJNA

10:00–20:00 Workshopy East European Fora + Ex Oriente Filmu

- Práce ve skupině
- Otevřená přednáška: Právní aspekty pro dokumentární filmaře: přednáška Huberta Besta (Archidoc)

— Otevřená přednáška: „Internet jako výchozí platforma“: přednáška Iikky Vehkalahtiho, YLE 2, Finsko

— Otevřená přednáška: East Silver Tour — jak funguje dokumentární trh v praxi?

— Otevřená přednáška: IDFA Forum a Docs for Sale prezentace: Lauren ten Houten

Vstup: účastníci EEF a EOF + tutoři + hosté + otevřené přednášky jsou přístupné všem s Industry akreditací

Místo konání: Střední umělecká škola grafická

(Křížová 18), DKO — Festivalové centrum

17:30–19:00 Konzultace pro české producenty a režiséry

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

18:00 Večeře MFDF Jihlava a MEDIA Desku CZ pro režiséry filmů ze soutěžních sekcí

Vstup: pouze na pozvánky

PÁTEK 30. ŘÍJNA

9:00–10:00 Snídaně s francouzskými producenty

Catherine Le Clef, Fortissimo Films; CAT&Docs; Gabriel Chabanier, Galactica Group; Marie Clemence Paes, Laterit Productions; Benoit Gryspreedt, French Cuisine Production; Cécile Lestrade, Alter Ego Production

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

10:15–18:45 Workshopy East European Fora + Ex Oriente Filmu

— Poslední zkouška veřejných prezentací

— Představení televizních producentů a hostů EEF a ES

Vstup: účastníci EEF a EOF + tutoři + hosté

Místo konání: Aula SUŠG (Březinovy sady 31)

20:00 East Silver večeře pro východoevropské producenty

Producenti se setkají se zástupci TV stanic, sales agentů, distributorů a festivalových selektorů

Vstup: pouze na pozvánky

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

19:00 Premiéra filmů Breathless z kolekce Breathless, Nadvláda okamžiku

Vstup: všechny typy akreditací

Místo konání: Kino Dukla, hlavní sál

22:00 Industry party

Vstup: Profesionální akreditace

Místo konání: Hotel Gustav Mahler

SOBOTA 31. ŘÍJNA

9:00–10:00 Snídaně se zástupci německých fondů, producentů a distributorů

Heino Deckert, Deckert Distribution; Stefan Kloos, Kloos & Co.; Christian Beetz, Gebrüder Beetz Filmproduktion Berlin GmbH & Co.; Daniel Saltzwedel, Medienboard Berlin — Brandenburg GmbH; Anne-Kathrin Brinkmann, ZDF/ARTE

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

10:15–16:15 East European Forum — prezentace projektů

Prezentace 16 východoevropských dokumentárních projektů panelu TV producentů

17:00–18:30 Individuální schůzky

Vstup: profesionální akreditace + účastníci + tutoři

Místo konání: Aula SUŠG

15:30–17:30 East Silver Meetings

Dohodnuté schůzky východoevropských a českých dokumentaristů

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

18:00 Večeře českých producentů

Producenti se setkají se zástupci TV stanic, sales agentů, distributorů a festivalových selektorů

Vstup: pouze na pozvánky

OSTATNÍ FESTIVALOVÉ AKTIVITY PRO FILMOVÉ PROFESIONÁLY:

20:00 Slavnostní zakončení festivalu

Vstup: pro zvané; všechny typy akreditací

Místo konání: DKO, velký sál

22.30 Závěrečná party

Vstup: pouze na pozvánky

NEDĚLE 1. LISTOPADU

9:00–10:00 Snídaně s finskými tvůrci

Timo Humaloja, Kinovid Productions; Jari Kokko, Karlik Films; Kirsi Mattila, Leino & Suvinen Production Inc.; Markku Niska, Navy Blue Bird Inc.

Vstup: profesionální akreditace

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

10:15–12:15 East European Forum — prezentace projektů

Prezentace šesti východoevropských dokumentárních projektů panelu TV producentů

13:00–14:30 Individuální schůzky

Vstup: profesionální akreditace + účastníci + tutoři

Místo konání: Aula SUŠG (Březinovy sady 31)

16:00–19:00 Závěrečný seminář East European For a

Vstup: účastníci EEF a EOF

Místo konání: Střední umělecká škola grafická (Křížová 18)

Seznam obrazových příloh:

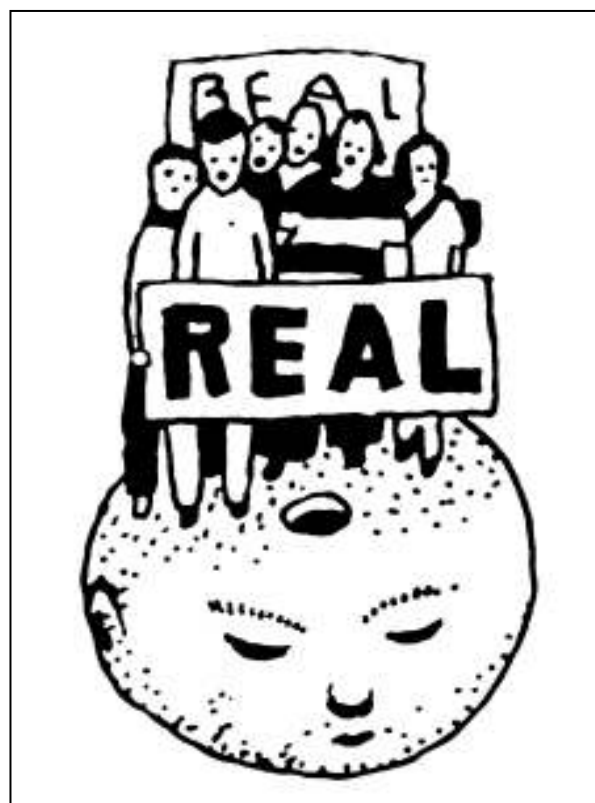
1. Grafická podoba MFDF Jihlava 2008 a 2009
2. Festivalová mapa MFDF Jihlava 2009
3. Architektonická podoba festivalu 2008
4. Architektonická podoba festivalu 2009
5. Uživatelské prostředí programu DataKal

1. Grafická podoba MFDF Jihlava 2008 a 2009 - Plakát MFDF Jihlava 2008



Se svolením: JSaF, o. s.

Plakát MFDF Jihlava 2009 – různé varianty



Se svolením: JSAF, o. s.

Logo MFDF Jihlava



Se svolením: JSAF, o. s.

2. Festivalová mapa MFDF Jihlava 2009

FILM! AREA

www.mfj.cz

FILM! AREA

www.mfj.cz

FILM! AREA

www.mfj.cz



- 1 FESTIVALOVÉ CENTRUM DKO / FESTIVAL CENTRE DKO**
TOLSTÝ 2
- DKO Velký sál / DKO Grand Hall
- East Silver
- DocAllianceFilms.com
- Guest Service
- Press Centrum
- Festival Cafe
- Akreditace / Accreditation
- Ubytování / Accommodation
- Úschovna zavazadel / Baggage room
- 2 KINO DUKLA / CINEMA DUKLA**
JANA MASARYKA 20
- REFORM velký sál / Grand Hall
- EDISON malý sál / Small Hall
- 3 EAST EUROPEAN FORUM**
AULA GRAFICKÉ ŠKOLY / GRAPHIC ART SCHOOL HALL
BREZINOVY SADY 31
- 4 EX ORIENTE AND EAST EUROPEAN FORUM WORKSHOPS**
SUŠG / SECONDARY GRAPHIC ART SCHOOL
KŘÍŽOVÁ 18
- 5 VYSOKÁ ŠKOLA POLYTECHNICKÁ / COLLEGE OF POLYTECHNICS**
TOLSTÝ 16
- 6 ATELJÉRY SUŠG / STUDIO BUILDING SECONDARY**
GRAPHIC ART SCHOOL
DVOŘÁKOVÁ 12
- 7 KINO NA NÁMĚSTÍ / CINEMA AT MAIN SQUARE**
MASARYKOVY NÁMĚSTÍ
- 8 STAN / TENT**
PARK JANA MASARYKA U KINA DUKLA
/ PARK BY CINEMA DUKLA
- Dětský koutek / Child corner
- 9 MUSIC CLUB DĚLNÁK**
ŽIŽKOVÁ 15
- 10 VINÁRNA VINOVÉ**
BEZRUCOVÁ 7

UBÝTOVÁNÍ / ACCOMMODATION

17 → Park Superior Business Hotel Jihlava / Business Hotel 17
18 → Grand Hotel Jihlava / Hotel 18
19 → Hotel Garden Hotel / Hotel 19
20 → Hotel Mlýnský / Hotel 20
21 → Penzion Jihlava / Pension 21
22 → Penzion Jihlava / Pension 22
23 → Penzion Jihlava / Pension 23
24 → Penzion Jihlava / Pension 24
25 → Penzion Jihlava / Pension 25
26 → Penzion Jihlava / Pension 26
27 → Penzion Jihlava / Pension 27
28 → Penzion Jihlava / Pension 28
29 → Penzion Jihlava / Pension 29
30 → Penzion Jihlava / Pension 30
31 → Penzion Jihlava / Pension 31
32 → Penzion Jihlava / Pension 32
33 → Penzion Jihlava / Pension 33
34 → Penzion Jihlava / Pension 34
35 → Penzion Jihlava / Pension 35
36 → Penzion Jihlava / Pension 36
37 → Penzion Jihlava / Pension 37
38 → Penzion Jihlava / Pension 38
39 → Penzion Jihlava / Pension 39
40 → Penzion Jihlava / Pension 40
41 → Penzion Jihlava / Pension 41
42 → Penzion Jihlava / Pension 42
43 → Penzion Jihlava / Pension 43
44 → Penzion Jihlava / Pension 44
45 → Penzion Jihlava / Pension 45
46 → Penzion Jihlava / Pension 46
47 → Penzion Jihlava / Pension 47
48 → Penzion Jihlava / Pension 48
49 → Penzion Jihlava / Pension 49
50 → Penzion Jihlava / Pension 50
51 → Penzion Jihlava / Pension 51
52 → Penzion Jihlava / Pension 52
53 → Penzion Jihlava / Pension 53
54 → Penzion Jihlava / Pension 54
55 → Penzion Jihlava / Pension 55
56 → Penzion Jihlava / Pension 56
57 → Penzion Jihlava / Pension 57
58 → Penzion Jihlava / Pension 58
59 → Penzion Jihlava / Pension 59
60 → Penzion Jihlava / Pension 60
61 → Penzion Jihlava / Pension 61
62 → Penzion Jihlava / Pension 62
63 → Penzion Jihlava / Pension 63
64 → Penzion Jihlava / Pension 64
65 → Penzion Jihlava / Pension 65
66 → Penzion Jihlava / Pension 66
67 → Penzion Jihlava / Pension 67
68 → Penzion Jihlava / Pension 68
69 → Penzion Jihlava / Pension 69
70 → Penzion Jihlava / Pension 70
71 → Penzion Jihlava / Pension 71
72 → Penzion Jihlava / Pension 72
73 → Penzion Jihlava / Pension 73
74 → Penzion Jihlava / Pension 74
75 → Penzion Jihlava / Pension 75
76 → Penzion Jihlava / Pension 76
77 → Penzion Jihlava / Pension 77
78 → Penzion Jihlava / Pension 78
79 → Penzion Jihlava / Pension 79
80 → Penzion Jihlava / Pension 80
81 → Penzion Jihlava / Pension 81
82 → Penzion Jihlava / Pension 82
83 → Penzion Jihlava / Pension 83
84 → Penzion Jihlava / Pension 84
85 → Penzion Jihlava / Pension 85
86 → Penzion Jihlava / Pension 86
87 → Penzion Jihlava / Pension 87
88 → Penzion Jihlava / Pension 88
89 → Penzion Jihlava / Pension 89
90 → Penzion Jihlava / Pension 90
91 → Penzion Jihlava / Pension 91
92 → Penzion Jihlava / Pension 92
93 → Penzion Jihlava / Pension 93
94 → Penzion Jihlava / Pension 94
95 → Penzion Jihlava / Pension 95
96 → Penzion Jihlava / Pension 96
97 → Penzion Jihlava / Pension 97
98 → Penzion Jihlava / Pension 98
99 → Penzion Jihlava / Pension 99
100 → Penzion Jihlava / Pension 100

FESTIVALOVÉ OBČERSTVOVÁNÍ / CAFE, RESTAURANT

27 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 27
28 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 28
29 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 29
30 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 30
31 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 31
32 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 32
33 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 33
34 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 34
35 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 35
36 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 36
37 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 37
38 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 38
39 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 39
40 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 40
41 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 41
42 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 42
43 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 43
44 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 44
45 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 45
46 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 46
47 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 47
48 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 48
49 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 49
50 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 50
51 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 51
52 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 52
53 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 53
54 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 54
55 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 55
56 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 56
57 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 57
58 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 58
59 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 59
60 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 60
61 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 61
62 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 62
63 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 63
64 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 64
65 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 65
66 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 66
67 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 67
68 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 68
69 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 69
70 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 70
71 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 71
72 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 72
73 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 73
74 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 74
75 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 75
76 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 76
77 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 77
78 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 78
79 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 79
80 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 80
81 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 81
82 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 82
83 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 83
84 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 84
85 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 85
86 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 86
87 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 87
88 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 88
89 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 89
90 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 90
91 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 91
92 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 92
93 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 93
94 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 94
95 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 95
96 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 96
97 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 97
98 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 98
99 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 99
100 → Restaurace a Prokopa / Restaurant 100

www.dokument-festival.cz

FILM! AREA

www.mfj.cz

FILM! AREA

www.mfj.cz

FILM! AREA

www.mfj.cz

Se svolením: JSFAF, o. s.

3. Architektonická podoba festivalu 2008 – projekt

JIHLAVA INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

Architektura festivalu

Myšlenka architektonických prvků vychází z grafického podání, kde je použito rentgenové prosvětlování v detektoru na kovy. Pracujeme se světlem a pod povrch obnaženými materiály a konstrukcemi. Od prapůvodního návrhu s vakuovanými igelitovými prvky jsem se dostal k pevnějšímu tvaru surové dřevotřísky (DTD) s příznanými konstrukčními prvky. Napojování jednotlivých dílů desek bude provedeno vždy stejným způsobem - polylamové prosvětlené klouby, což zaručí integritu jednotlivých staveb. Pro úsporu místa navrhuji některé prvky jako např. infotabule postavit na základě rozporných hliníkových tyčí. Tyto ve spojení se s dřevotřískou a světly budou fungovat jako výtvarný prvek. Nedílnou součástí je osvětlení prostor, kdy světla používám pro prosvětlení spojů a dekorací a využívám říms v architektuře budovy pro nasvětlení prostor. Navrhuji stříbrné příznané PAR světla.

Kabely (zejména kolem PC v horním sále) řeším příznaně, avšak v přechodových listech, které jsou z vrchní strany barevně pojednány - toto navazuje na bílé pruhy po městě a podporuje myšlenku obnažených materiálů.

Grafická zdělení na prvcích budou černá plastická písmena. U akreditace a v přízemí navrhuji LED zobrazovače s běžícím písmem. Počítám s kombinací s velkoplošnými tisky v grafice akce.

Před jednotlivé objekty ve městě navrhuji postavit "pylony" v AL-DTD designu potažené bannery.



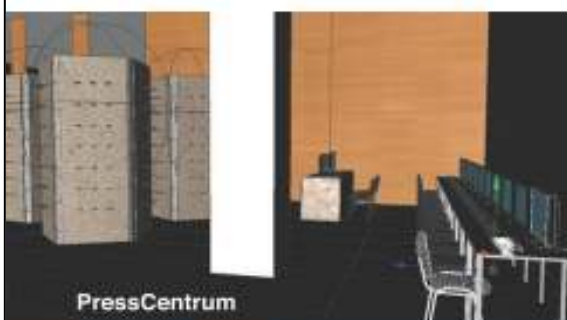
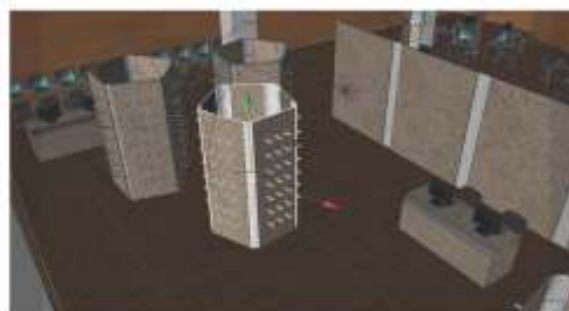
Základním výrazovým prvkem pro stavbu architektonických prvků budou dřevotřískové desky spojované prosvětlenými Polylamovými spoji.



Princip uchycení infotabulí k rozporným podpěrám

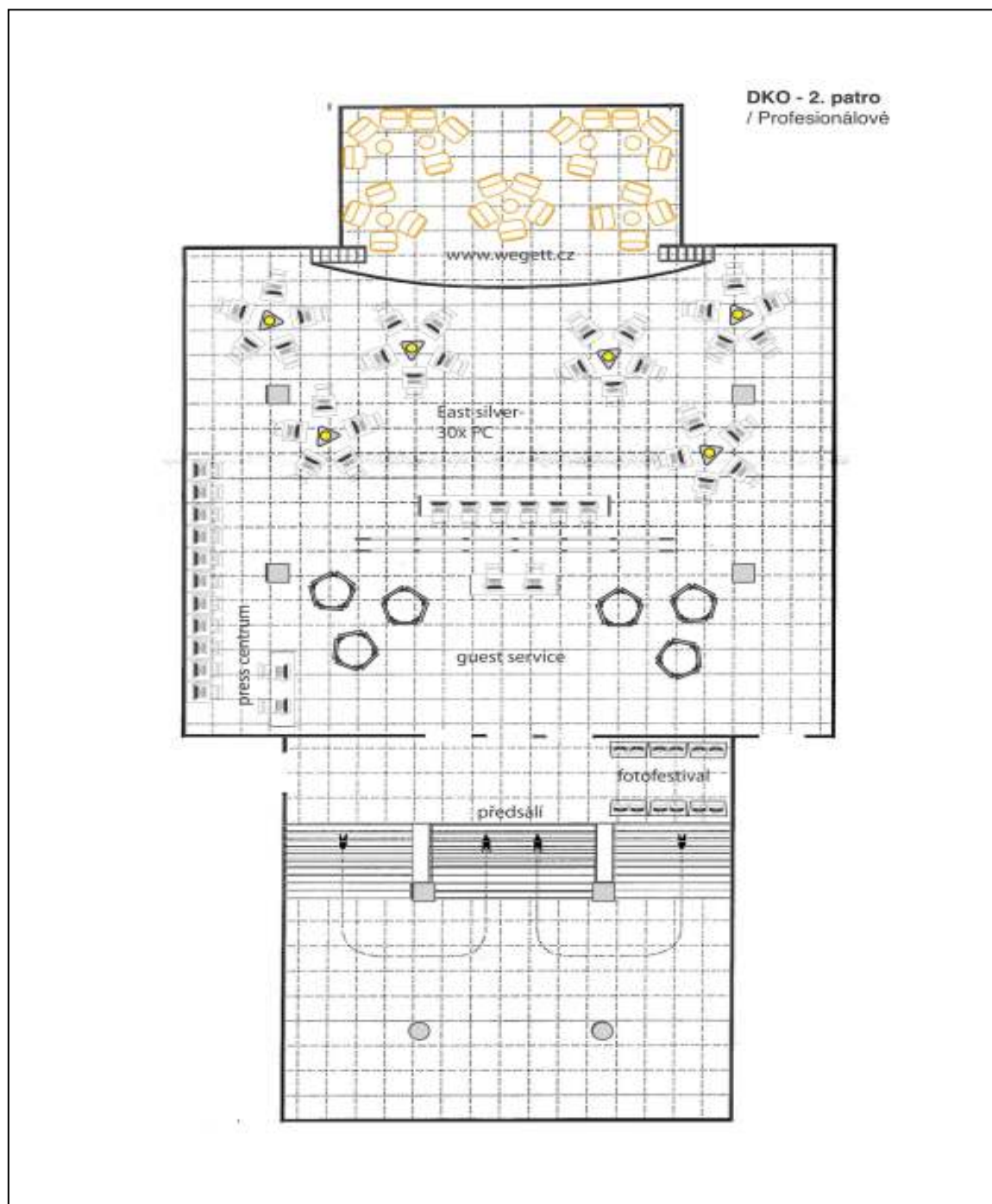


NÁHLEDY
- 2. patro



Se svolením: Scenografie s.r.o.

Půdorysné zobrazení



Se svolením: Scenografie s.r.o

Fotodokumentace architektury 2008



Společenský sál festivalového centra DKO



Akreditační přepážka a festivalový obchod v DKO

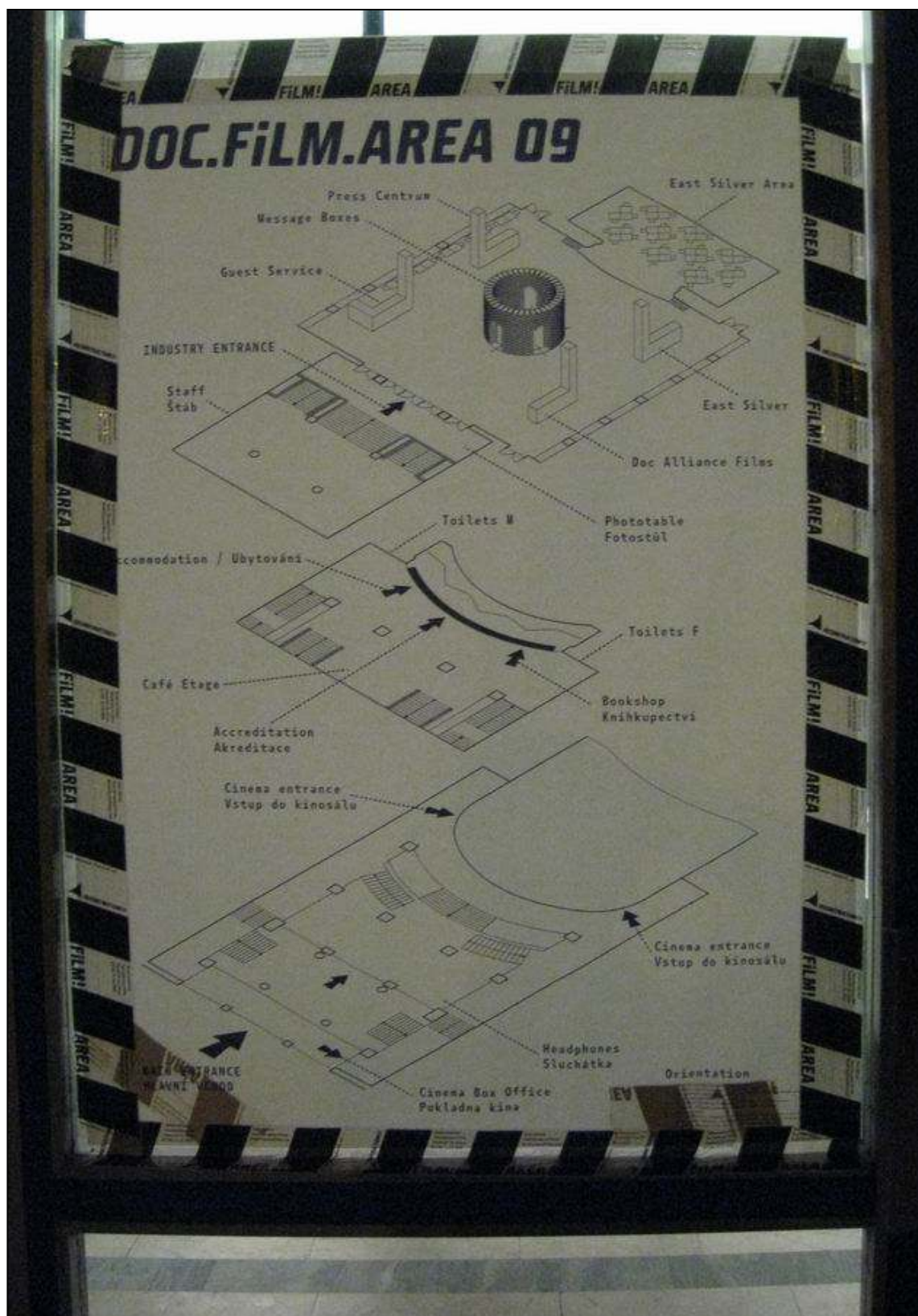


Vnější podoba DKO



Vlajky v ulicích
(foto Eva Hrubá)

4. Architektonická podoba DKO 2009 – izometrické zobrazení



Se svolením: Josef Čančík - ECHTarchitektura

Fotodokumentace Architektury 2009



Společenský sál DKO




Vnější podoba DKO

5. Uživatelské rozhraní databázového systému DataKal

DataKal Database | 13th Jihlava International Documentary Film Festival

Contacts | Card Print | Films | Film Tracking | Market

Person & Company

 ID No. **13396** ID.. Acad. title (none) Status (none)

Title **Vážený pa** Search ...

Name **Jan** Person Search ...

Surname **Hlubek** Language (none)

Hlubek
HM Films
HMR Produktion GmbH world sales
Hnatiak
Hnídek
Hnídková

20 495 Refresh Reset 00:00:58 6 551

Group **Visitor** Section **Festival + EEF** Profess. **Other** Position

Vis Press Staff Add Delete

Department **(none)** Partner Escort Agent

No partner Delete partner

Create Edit Save As Merge Partner Delete Print Quit

Contact Private Private

Company **MFDF Jihlava** Search...

Street **Hilmarova 979**

City **Praha 5** 152 00

Country **015 Czech Republic**

Phone **224322490**

Fax

Mobile **+420723394769**

E-mail **jan.hlubek@gmail.com** 1/2

www

Contact Note

Create Delete Copy Rename Lock

Info Mailing

Related projects: **Cashier** Payment **Festival pay**

Folder Internal

Assistant Project Arrivals Airport

Visa info Press


days - CZK

ID Card Letters Transport Hotels Events

Current invitation Days

Letter type **Correspondence**

Invitation Archive

Sent	Year	Type of Invitation letter	Reply
	2008	Press_cz_3	???

Announced stay

Se svolením: JSAF, o. s.